

**Udo Reinhardt**

## **AUSGEWÄHLTE KLEINERE SCHRIFTEN**

**Ältere unpublizierte Beiträge zum antiken Mythos (1992-2005),  
ergänzende Beiträge und Rezensionen spez. zu MH und MSM (2011-2019)  
sowie aktuelle Beiträge zur Erzählforschung (2017-2019)**

**Mit kommentierter Gesamtliste der eigenen Publikationen zu Mythologie,  
Ikonographie und Narratologie (1971-2020)**

Erstfassung:

Mainz  
Johannes-Gutenberg-Universität  
2020

Verbesserte Fassung

als Ergänzung  
zur aktuellen Neupublikation  
„Hundert Jahre Forschungen zum antiken Mythos (1918/20-2018/20)“  
auf der Homepage des Verlags Walter de Gruyter:

[www.degruyter.com/document/isbn/9783110786545/html](http://www.degruyter.com/document/isbn/9783110786545/html)

**Inhalt:**

Zusatz (2022)/Vorbemerkung (2020) 3

**Teil A: Ältere unpublizierte Beiträge zum antiken Mythos (1992-2005)**

- (1) Das Parisurteil – ein klassisches Mythenthema zwischen Mittelalter und Renaissance (Vortrag Sassoferato 1992; dt. Neufassung 2019) 5
- (2) Rezeptionsformen des griechischen Mythos in der Bildenden Kunst der Moderne: Fallbeispiel ‚Parisurteil‘ (Vortrag Universität Mainz 1999) 25
- (3) Die Wiedergeburt des antiken Mythos in der Kultur der italienischen Frührenaissance (Vortrag Universität Jena, Mommsen-Gesellschaft 1999; mit Nachtrag 2019) 38
- (4) Prometheus in der Bildenden Kunst des ‚Dritten Reiches‘ und der frühen Nachkriegszeit 1933-1949 (Vortrag Bremen, Marcks-Stiftung 2002) 55
- (5) Zur Chrysalus-Monodie in den *Bacchides* des Plautus (Vortrag Université de Dijon 2005; dt. Basisfassung) 66
- (6) Odysseus auf Ogygia. Die Kalypso-Episode der *Odyssee* in der Bildenden Kunst von der Antike bis zur Moderne (Vortrag Université de Dijon 2005; dt. Neufassung 2019) 76

**Teil B: Ergänzende Beiträge und Rezensionen spez. zu MH/MSM (2011-2019)**

- (7) Das erste systematische Handbuch zum antiken Mythos. Zur Entstehung des Gesamtprojekts und seiner Bedeutung für die Fachwissenschaften (2011) 96
- (8) Neues von Mythen, Sagen und Märchen (2019) 106
- (9) Rezension zu: Christoph Jamme/Stefan Matuschek (Hrsg.), Handbuch der Mythologie. Unter Mitarbeit von Thomas Bargatzky u.v.a. Darmstadt 2014 (2015) 115
- (10) Rezension zu: Michael Neumann, Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration. Narratologia 35. Berlin u.a. 2013 (2016) 120
- (11) Rezension zu: Johannes Merkel, Hören, Sehen, Staunen. Kulturgeschichte des mündlichen Erzählens. Hildesheim u.a. 2015 (2017) 125
- (12) Das Problem der vorgriechischen *oral poetry* angesichts der Sonderstellung der frühgriechischen Heroenmythen (2017) 129
- (13) Eine neue Monographie zu Arachne und zum mythischen Motiv ‚Liebschaften der Götter‘ (2016, mit Nachtrag 2019) 133
- (14) Mythen, Märchen, Sagen – Was sie uns heute noch zu sagen haben (2018) 137

**Teil C: Aktuelle Beiträge zur Erzählforschung (2017-2019)**

- (15) Schicksalsdenken, Erlösungshoffnung, Glückserwartung und islamischer ‚Fatalismus‘ in vier Musterbeispielen aus der Erzähltradition (urspr. 2017) 153
- (16) Drei außergewöhnliche Freierproben auf einmal im neugriechischen Volksmärchen *Das goldene Kästchen* (urspr. 2018) 194
- (17) Das neugriechische Volksmärchen *Der Herzenskundige*, auch als Beleg für das übernatürliche Wissen der Vögel speziell in Zaubermärchen (urspr. 2018) 208
- (18) Die neugriechische Märchennovelle *Der Königsson und die Paschatochter*, auch im Verhältnis zu antikem Liebesroman und orientalischer Erzähltradition (urspr. 2018) 214
- (19) Die neugriechische Märchenlegende *Das Goldknäuel* zwischen *Marienkind* (KHM 3) und dem Märchen von Aschenputtel (urspr. 2019) 221
- (20) Die türkische Märchennovelle *Die Geschichte vom schönen Halwaverkäufer* oder Über Verleumdung unschuldiger Mädchen durch Kleriker und andere (urspr. 2019) 225
- Register zu den Ergänzungsbeiträgen MH/MSM 2020** 231

**Anhang: Kommentierte Gesamtliste der Publikationen des Autors zu Mythologie, Ikonographie und Narratologie (1971-2020)** 244

**Zusatz (2022):**

Da die aktuelle Veröffentlichung des Berichts ‚Hundert Jahre Forschungen zum antiken Mythos (1918/20–2018/20)‘ als Band 5 der Reihe ‚Mythological Studies‘ vielfache Verweise auf die Ergänzungen 2020 enthält, regte Christian Zgoll (Göttingen) als Herausgeber der Reihe an, diese im Blick auf Druckfehler und andere Versehen verbesserte Fassung auf der Homepage des Verlags ([www.degruyter.com/document/isbn/9783110786545/html](http://www.degruyter.com/document/isbn/9783110786545/html)) zum Download anzubieten, um ihre weitere Verfügbarkeit für das Fachpublikum zu garantieren.

**Vorbemerkung (2020):**

Die in diesem Sammelband vorgelegten Ergänzungsbeiträge bilden den Abschluss meiner langjährigen ‚Arbeit am Mythos‘ (1971-2020) sowie der Forschungen zur europäischen und orientalischen Erzähltradition in jüngster Zeit (2012-2020). Die Basispublikationen des zugrunde liegenden Gesamtprojekts werden jeweils mit folgenden Abkürzungen zitiert:

- (1) Reinhardt, MH 2011: Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch. Freiburg/Br. 2011 (Reihe Paradeigmata 14)
- (2) Reinhardt, MSM 2012: Mythen – Sagen – Märchen. Eine Einführung mit exemplarischen Motivreihen. Freiburg/Br. 2012 (Reihe Paradeigmata 17)
- (3) Reinhardt, MH Ntr. 2018: Definitive Nachträge (2018) zur Erstauflage von *Der antike Mythos* (2011). Mit einem Einblick in die moderne Mythosforschung (ab 1920) und einem Überblick zur aktuellen Mythosforschung (1996-2018) sowie weiteren wesentlichen Ergänzungen zu mythischen Einzelaspekten. Mainz 2019
- (4) Reinhardt, MSM Ntr. 2018: Definitive Nachträge (2018) zur Erstauflage von *Mythen – Sagen – Märchen* (2012). Mit weiteren wesentlichen Ergänzungen aus europäischen Volksmärchen und der europäisch-orientalischen Erzähltradition. Mainz 2019

Die vorgelegten Einzelbeiträge, die sich aufgrund von zeitlicher Entstehung und recht heterogenem Inhalt z.T. erheblich voneinander unterscheiden, sind in folgender Weise den verschiedenen Teilen der zugrunde liegenden Gesamtdisposition zugeordnet:

**Teil A** umfasst sechs ältere, bisher noch nicht publizierte Beiträge des Verfassers zum antiken Mythos aus dem Zeitraum 1992-2005, die, aus diversen Vorträgen im In- und Ausland hervorgegangen, in zwei Fällen schon publikationsreif (Nr. 2, 4) und in vier Fällen bisher nur als Vortragskonzepte ohne vollständige Fußnoten ausgearbeitet waren (Nr. 1, 3, 5-6). Dabei handelt es einerseits um einen grundsätzlichen Überblickbeitrag zur Bedeutung des antiken Mythos in der Kultur der italienischen Renaissance (Nr. 3), der in der Originalfassung (incl. *hand-out*) mit kurzem Nachtrag 2019 vorgelegt wird; andererseits um mehrere ikonographische Spezialbeiträge zu mythischen Einzelthemen (Nr. 1: Parisurteil vom Hochmittelalter zur Frührenaissance, mit ‚Sommario Italiano‘ 1992 und in deutscher Neufassung 2019; Nr. 2: Parisurteil in der neueren Kunstrezeption; Nr. 4: Prometheus in der Kunstszene von ‚Drittem Reich‘ und früher Nachkriegszeit; Nr. 6: Odysseus bei Kalypso auf Ogygia in der antiken und neueren Kunsttradition, Originalfassung in frz. Sprache; dt. Basisfassung in grundlegender dt. Neubearbeitung 2019) bzw. zu einer im Blick auf die literarische Verwendung mythologischer Themen herausragenden Komödienpassage (Nr. 5: Zur Chrysalusmonodie aus Plautus, *Bacchides* 925-975; Originalfassung in frz. Sprache, Überarbeitung der dt. Basisfassung). Soweit sich diese Beiträge auf die Bildende Kunst beziehen, wird der generelle Verzicht auf Abbildungen weitgehend durch selektive Publikationsnachweise zu den wichtigsten herangezogenen Kunstobjekten kompensiert, teilweise auch durch ergänzende Hinweise zu später erschienener Literatur.

**Teil B** enthält acht ergänzende Beiträge bzw. Rezensionen des Verfassers, die (mit Ausnahme von Nr. 13) im Zusammenhang mit der Publikation von MH (2011) und MSM (2012) in den Jahren 2011-2019 entstanden, mit Ausnahme von Nr. 8 alle schon publiziert waren: die ausführliche Ersteinführung zum Gesamtprojekt MH/MSM (Nr. 7), eine Rezension im Anschluss an MH (Nr. 9), zwei Rezensionen im Anschluss an MSM (Nr. 10-11) und ein Spezialbeitrag zu einem Einzelproblem aus MH (Nr. 12), weiterhin die Kurzeinführung zur Arachne-Monographie 2014 (Nr. 13) und der abschließende Grundsatzbeitrag zur aktuellen Bedeutung von Mythen, Sagen und Märchen (Nr. 14). Lediglich die zusammenfassenden Ergänzungen zum Gesamtprojekt (Nr. 8) im Blick auf die Publikation von MH Ntr. 2016/2018 und MSM Ntr. 2016/2018 war bisher noch nicht publiziert.

**Teil C** vereinigt sechs aktuelle, bisher noch nicht publizierte Beiträge des Verfassers zur Erzählforschung, die, im Verlauf der Zusammenstellung von MSM Ntr. 2018 in den Jahren 2017-2019 entstanden und, ursprünglich für eine Veröffentlichung etwa in der Zeitschrift ‚Märchenspiegel‘ vorgesehen, z.T. wesentliche neue Forschungsergebnisse präsentieren. Dabei bezieht sich der umfangreiche Grundsatzbeitrag zum komplexen Gesamtthema ‚Schicksalsdenken‘ mit gründlicher Interpretation von vier Paradebelegen auf die europäisch-orientalische Erzähltradition (Nr. 15). Die weiteren fünf Spezialbeiträge gelten vier qualitativ herausragenden neugriechischen Volksmärchen (Nr. 16-19) und einer türkischen Märchennovelle (Nr. 20), insgesamt mit der Zielrichtung, die engen Zusammenhänge zwischen europäischer und orientalischer Erzähltradition in diesem speziellen Bereich herauszuarbeiten. Da diese Spezialbeiträge nacheinander als Einzelaufsätze entstanden sind, enthält jeder für sich in den Anmerkungen jeweils selbständige Literaturangaben.

Wie schon in den zuvor genannten Basispublikationen, so wird auch in diesem abschließenden Sammelband das erfasste Gesamtmaterial durch ein Register erschlossen. Den Abschluss der Neupublikation bildet im Anhang eine kommentierte Gesamtliste meiner Publikationen zu Mythologie, Ikonographie und Narratologie (1971-2020).

Auch für diese aktuellen Ergänzungsbeiträge sind Hinweise auf Fehler oder sachlich nahe liegende Zusätze willkommen (Adresse: Dr. Udo Reinhardt, Weyersstraße 4, D-55543 Bad Kreuznach; Tel. 0049-671-28241, E-Mail: [ugreinhardt@t-online.de](mailto:ugreinhardt@t-online.de), auch mit Informationen zum Bezug der Druckfassung). Für die kritische Durchsicht des Manuskripts danke ich erneut meinem auch in hohem Alter noch unermüdlichen Kollegen Gebhard Kurz (Mainz), für wesentliche ergänzende Hinweise meinem klugen Freund und Ratgeber Peter Riemer (Saarbrücken). Da die vorgelegten Ergänzungsbeiträge überwiegend neue Forschungsergebnisse enthalten, sind **verwendete oder übernommene Inhalte aus urheberrechtlichen Gründen eindeutig zu kennzeichnen** (etwa mit Hinweis ‚Reinhardt, Ergänzungen 2020‘ und Seitenangabe).

Gewidmet sind diese Ergänzungsbeiträge meinem verehrten Wegbegleiter **Bernhard Zimmermann** (Freiburg/Br.), dem ich vor allem das Erscheinen von MH und MSM in der Verlagsreihe ‚Paradeigmata‘ zu verdanken habe (mit persönlicher Zueignung von Beitrag Nr. 6 zur bildlichen Homerrezeption), andererseits dem Herausgeber der renommierten Zeitschrift ‚Fabula‘, **Harm-Peer Zimmermann** (Zürich), der meine jüngsten narratologischen Interessen förderte (mit spezieller Dedikation von Beitrag Nr. 16 zu einem reizvollen neugriechischen Volksmärchen). Auch für diesen letzten Teil des Projekts übernahm mein Kollege **Gebhard Kurz**/Mainz die abschließende Revision, unterstützt durch Johannes Breuer/Mainz und Peter Riemer/Saarbrücken. Ohne die kontinuierliche Zuwendung meiner Frau **Gisela Reinhardt-Willms**, die mir als guter Geist im Hintergrund in den letzten zwei Jahrzehnten immer wieder den Rücken frei hielt, wäre das Gesamtprojekt wohl nicht zustande gekommen.

## Ältere unpublizierte Beiträge zum antiken Mythos (1992-2005)

### (1) Das Parisurteil – ein klassisches Mythenthema zwischen Mittelalter und Renaissance (Vortrag Sassoferato 1992; dt. Neufassung 2019)<sup>1</sup>

#### Sommario italiano (1992):

Il giudizio di Paride, una delle storie più famose del mito greco, era già un tema classico nella letteratura e nell'arte antica. Dopo la fase dei 'secoli oscuri' nell'alto medioevo si trova di nuovo, però non prima dell'età gotica, dal 1150 nelle opere importanti del 'rinascimento' anglo-normanno e degli Hohenstaufen e dal 1280 nei manoscritti illustrati di testi importanti del mito. L'argomento di questa relazione è lo sviluppo del tema nella letteratura e nell'arte tra medioevo e rinascimento; il nocciolo è lo schizzo di una tipologia combinatoria letteraria e iconografica del tema. In questo periodo, fra il 1150 e il 1550, la tradizione ricca del tema in relazione a altri temi mitologici si mostra più differenziata e complicata del solito, perché le tre radici essenziali della tradizione antica presentano tutte, più o meno, una notevole continuità nel mondo intellettuale e spirituale del medioevo:

Da una parte, il tipo classico *'Paride pastore sul monte Ida'* (A 1; in seguito al Virgilio, Ovidio, Stazio e l'*Excidium Troiae*) presenta alcuni esempi considerabili nei romanzi della seconda metà del XII secolo (*Roman d'Enéas, Floire et Blancheflore, Athis e Prophilias*), però non resta dominante dal 1200 fino al tardo medioevo. Inoltre dal 1280 (Konrad von Würzburg, *Trojanerkrieg*), si trova un completamento interessante, il tipo poetico *'Paride al corte'* (A 2), che resta presente fino al Quattrocento: una combinazione con il tema 'nozze di Peleo e Tetide', variazione concorrente del tipo classico con un grande effetto agonale.

Dall'altra parte, la tradizione allegorica-cosmologica dell'antichità (soprattutto Fulgenzio, *Mitologiae*) produce dal XII al XIV secolo il tipo centrale dell'*interpretazione allegorica filosofica-cristiana* (B 1; p.e. *Ovide moralisé*; Berchorius, *Ovidius moralizatus*; Ioannes Ridevall, *Fulgentius metaforalis*; Christine de Pizan), che riduce la storia poetica allo schema delle *tre vite* di Fulgenzio (*activa, contemplativa, voluptuaria*) corrispondenti alle tre dee (Giunone, Minerva, Venere). Nella seconda metà del Trecento si aggiunge, come completamento, il tipo dell'allegoria poetica (B 2) con intenti didattici, che realizza il senso allegorico per un elemento narrativo importante: la *visione del sogno* (Guillaume de Machaut, *Fonteinne amoureuse*; Jean Froissart, *Espinette amoureuse*; *Echecs amoureux*). In seguito, nel Quattrocento, si trova il tipo dell'*allegoria drammatica* (B 3) con intenti didattici fino al dramma di scuola dell'umanista Jacobus Locher (*Iudicium Paridis* 1502).

Finalmente, la critica razionalistica del mito antico (soprattutto Dion Chrysostomos e Dares Phrygius) si realizza nel tipo pseudo-storico *'Paride cavaliere dormiente'* (C) della tradizione dei *Romanzi di Troia* medioevali. Questo tipo si divulga, non meno delle diverse forme d'interpretazione allegorica, a partire dal Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie* (1161), a più tardi dal Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae* (1287) e dalle numerose versioni del tardo medioevo volgari. Predomina sempre più nella tradizione iconografica del tardo gotico settentrionale in Francia, Fiandra e Germania, qualche volta anche, se il contenuto illustrato dei manoscritti è differente (p.e. allegorico) o non relativo al tema (p.e. *Livres d'heures*). Si trova spesso nell'arte decorativa e nella pittura tedesca (p.e. Lukas Cranach d.Ä.) e fiamminga (Jan Gossaert), fino agli ultimi esempi al 1540 (Matthias Gerung).

In Italia al contrario, il *tipo classico* (A 1; in seguito al Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium* 1360/65) si afferma di nuovo, nato dal spirito del primo umanesimo, già dal 1420 nella pittura di cassoni e deschi da parto, agli inizi con una specifica gioia spontanea narrativa, soltanto raramente in concorrenza con il tipo dei *Romanzi di Troia* (C; fino al 1500), più tardi senza eccezione e ridotto sempre più al punto della storia, nella pittura italiana fino all'alto rinascimento (p.e. Botticelli, Giorgione, Raffaello/Marcantonio Raimondi).

<sup>1</sup> Vom italienischen Originalvortrag (Sassoferato, Congresso Internazionale di Studi Umanistici 26.7.1992) wurde lediglich das begleitende 'Sommario' übernommen. Die aktualisierte deutsche Neufassung (2019) wurde in einigen Passagen erheblich erweitert und durchgehend um Anmerkungen ergänzt. Die in den Literaturangaben verwendeten Abkürzungen sind in der abschließenden Kurzbibliographie (S. 24) aufgeschlüsselt. Besondere Abkürzungen: \* Farabbildung, ° ohne Abbildung; AK = Ausstellungskatalog, Dia(thek Vf.).

Allo stesso modo, con un certo ritardo, il tipo classico (A 1) si svolge anche nella parte settentrionale di Europa, dall'inizio del Cinquecento sempre più, con una velocità sorprendente d'adattamento allo sviluppo in Italia durante i primi decenni fino alla metà del secolo (p.e. Frans Floris), con la conseguenza di una continuità iconografica unitaria e coerente in Europa nel manierismo (p.e. Joachim Wtewael) e nell'arte barocca (p.e. P. P. Rubens).

### **Neufassung (2019): Einführung zum Thema**

Um eine gewisse Vorstellung von der ganz unbefangenen ‚historisierenden‘ Betrachtungsweise zu gewinnen, mit der man im Mittelalter Themen des antiken Mythos etwa zusammen mit Stoffen aus der Bibel und aus dem Kreis der *Artussagen* behandelte, dient hier als Einstieg ein um 1420 entstandenes florentinisches Wöchnerinentablett (*desco da parto*)<sup>2</sup> mit einem ‚Triumph der Venus‘ (*trionfo di Venere*). Oben in der Mitte zieht die heidnische Göttin, in einer Mandorla stehend wie die christliche Madonna, doch mit dämonisch schwarzen Flügeln, völlig nackt und in vollem Licht, links und rechts flankiert von zwei geflügelten Amorini mit Krallenfüßen, die begehrliehen Blicke und schmachtenden Küsse von sechs Verehrern auf sich, die unten in einem Liebesgarten stehen (von links): der Mythenheld Achilles, Geliebter der Polyxena in den *Troiaromanen*; Ritter Tristan, Geliebter von Isolde in den *Artussagen*, ebenso wie Ritter Lancelot als Geliebter von Königin Guenièvre; dann der alttestamentliche Held Samson, Geliebter von Dalilah; schließlich zwei weitere Mythenhelden aus den *Troiaromanen*, Paris als Geliebter von Helena und Troilus als Geliebter von Briseida. Das Ensemble verkörpert exemplarisch das breite Spektrum epischer Stoffe in der Kultur des Mittelalters. Drei der sechs dargestellten Helden finden sich schon hundert Jahre früher zusammen mit Heroinnen wie Semiramis, Dido, Kleopatra und Helena in einem Parallelzitat aus Dantes *Divina Commedia* (*Inferno* 5, 65-67; Sprecher ist Vergil):

E vedi il grande Achille,  
Che con amore al fine combattèo.  
Vedi Paride, Tristano, e più di mille ...

Noch mehr als hundert Jahre früher bietet ein Glanzstück der mittelfranzösischen Poesie, der Roman *Athis et Prophilias* (um 1180; 5575-6065, spez. 5655-5730)<sup>3</sup> innerhalb der umfangreichen Ekphrasis eines Prachtzeltes, diesmal im Kontext alttestamentlicher Stoffe (z.B. vier Paradiesflüsse, Salomon, David, Absalom), als wichtige literarische Hauptthemen des antiken Mythos im Hochmittelalter zunächst den troianischen Mythenkreis (Basis: *Roman de Troie*; u.a. mit Parisurteil, Helena, Menelaos, Hektor und Troilus bis zur Zerstörung Troias), dann die Geschichte von Aeneas und Dido (Basis: *Roman d'Enéas*), schließlich den thebanischen Mythenkreis (Basis: *Roman de Thèbes*; u.a. mit Laius, Oedipus, Iocasta und den Sieben gegen Theben). In allen drei Belegen erscheint unter den Protagonisten der junge troianische Prinz Paris, sei es als Hirte auf dem Berge Ida, sei es als Geliebter der schönen Helena, sei es im Parisurteil als traditionellem Anlass des Troianischen Krieges.

Dieses Parisurteil, eine der berühmtesten Geschichten schon seit den frühgriechischen Mythen des 7. Jh. v. Chr., blieb ein klassisches Thema in der antiken Literatur und Bildenden Kunst bis zur Spätantike<sup>4</sup>, z.B. im mythographischen Traktat *Excidium Troiae* (5. Jh. n. Chr.) oder in der allegorischen Interpretation bei Fulgentius (*mitologiae* 2,1; um 500 n. Chr.)<sup>5</sup>. Nach den sog. ‚dunklen Jahrhunderten‘ im Frühmittelalter, in denen nur wenige Traktate wie

<sup>2</sup> Desco (D. 51) Paris, Louvre RF 2089: Dieter Hennebo, Gärten des Mittelalters. München, Zürich 1987, 49\*; Lawrence Gowing, Die Gemäldesammlung des Louvre. Köln 1988, 95\*; Michael Camille, Die Kunst der Liebe im Mittelalter. Köln 2000, 33\*.

<sup>3</sup> Basistext: Li romaniz d'Athis et Prophilias (L'estoire d'Athènes). Nach den bekannten Handschriften zum 1. Male vollständig hrsg. von Alfons Hilka. 1. Halle 1912 (Gesellschaft für Romanische Literatur 29), 192-209 (Gesamtpassage), spez. 195-198 (Parisurteil).

<sup>4</sup> Instruktive Übersicht bei Ehrhart 1987, 1-34 (‚The Judgment of Paris in the Ancient World‘).

<sup>5</sup> Zur Stellung dieses Belegs in der Gesamtrezeption ausführlich Reinhardt 1990, 343-362.

*Mythographus Vaticanus I* (6. Jh.?.; 208 = 3,5) und *Mythographus Vaticanus II* (8. Jh.?.; 205-206) den Stoff kurz erwähnten, wurde der Stoff erst seit der Gotik wieder wirklich präsent, literarisch seit 1150 in z.T. berühmten Werken der anglo-normannischen und staufischen ‚Renaissance‘, ikonographisch – wie auch bei anderen Mythen – erst im Anschluss an neue literarische Vorgaben ab etwa 1280/1300 in illustrierten Manuskripten zu Texten der Mythentradition. Insgesamt weist die mittelalterliche Rezeption des Stoffes nicht nur ein auffallend breites Spektrum von Einzelvarianten auf, sondern auch eine gewisse Kontinuität im Verhältnis zu den schon recht differenzierten antiken Voraussetzungen und eine zur Erschließung des spezifisch mittelalterlichen Denkens sehr interessante Materialbasis.

Dieser Beitrag gilt in erster Linie der literarischen und ikonographischen **Gesamtentwicklung** des Einzelmythos **zwischen Hochmittelalter und Frührenaissance** mit der dezidierten Intention, auch **eine erste Typologie** der z.T. höchst unterschiedlichen Text- und Bildbelege zu präsentieren. Da allerdings das Parisurteil zusammen mit Europa und Danaë, Orpheus und Prometheus zu den mythischen Standardthemen gehört, die in ihrer langen Laufzeit von der Anfangsphase des frühgriechischen Mythos (7./6. Jh. v. Chr.) bis zur aktuellen Gegenwart mit dem breiten Spektrum ihrer literarischen und bildlichen Belege einen höchst aufschlussreichen Indikator für die spezifische Entwicklung in bestimmten Einzelphasen der europäischen Kulturgeschichte darstellen, sind aus dem im Folgenden vorgelegten Basismaterial auch einige weitergehende Rückschlüsse auf die kulturelle Gesamtentwicklung zwischen Spätantike, Mittelalter und Renaissance zu erwarten.

### **TYP A 1 (Klassische Grundform): Paris im Parisurteil als Hirte auf dem Berg Ida**

Die antiken Belege für die klassische Grundform des Parisurteils reichen in der griechischen Literatur von dem kyklischen Epos *Kýpria* des Stasinus (7. Jh. v. Chr.) über den Mythographen Apollodor (1. Jh. v./n. Chr.; epit. 3,1) bis zu dem witzigen Essayisten Lukian (2. Jh. n. Chr.), in der lateinischen Literatur von den augusteischen Klassikern Vergil (*Aeneis* 1,27) und Ovid (*Heroides* 16/17) über den kaiserzeitlichen Epiker Statius (Ende 1. Jh. n. Chr.) und den Mythographen Hygin (1./2. Jh. n. Chr.; *fab.* 92) bis zum mythographischen Traktat *Excidium Troiae* in der Spätantike (5. Jh. n. Chr.). Die zahlreichen Bildbelege in der griechisch-römischen Kunst beschränken sich durchweg auf eine Wiedergabe dieser poetischen Grundform, überwiegend in der kanonischen literarischen Reihenfolge Juno, Minerva und Venus. Die literarischen Belege aus der ab 1150 einsetzenden hochmittelalterlichen Rezeption beziehen sich auf herausragende Hauptwerke dieser Zeit:

(1) *Roman d'Énéas* (um 1160; 99-182)/Heinrich von Veldeke, *Eneit* (um 1180; 156-168)<sup>6</sup>: jeweils kurze Erwähnung des Parisurteils entsprechend der Vorgabe in Vergil, *Aeneis* 1,27: *iudicium Paridis spretaeque iniuria formae*.

(2) *Conte de Floire et Blancheflor* (um 1150/60; 439-504, spez. 457-478):<sup>7</sup> Ausschmückung des berühmten Liebesromans mit der umfangreichen Ekphrasis eines wertvollen Goldpokals<sup>8</sup>, angeblich eines Werkes des Schmiedegotts Vulcanus, das seinerzeit Aeneas schon von Troia nach Italien mitgebracht hatte. Auf dem Gefäßkörper gab es einen Fries mit dem Kampf um Troia (443-448), Helena und Paris (449-450) sowie Menelaos und Agamemnon auf der Fahrt nach Troia (451-456); auf dem Gefäßdeckel das Parisurteil (457-478) sowie Paris auf dem Weg übers Meer zu Helena (479-482).

<sup>6</sup> Basistexte: Eneas. Roman du XIIe siècle. Édité par J.-J. Salverda de Grave. Vol. 1. Paris 1925 (Les Classiques français du Moyen-Age 44), 4-6; Le Roman d'Énéas. Übers. und eingeleitet von Monica Schöler-Beinhauer. München 1972 (Klassische Texte des romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 9), 16-20. – Heinrich von Veldeke, Eneasroman. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart 1986 (Reclams Universal-Bibliothek 8303), Ndr. 2006, 14/15.

<sup>7</sup> Basistext: Robert d'Orbigny, Le conte de Floire et Blancheflor. Publié, traduit, présenté et annoté par Jean-Luc Leclanche. Paris 2003 (Les Classiques Français du Moyen Âge 105), 26/27-30/31, spez. 26/27-28/29.

<sup>8</sup> Eine gewisse Vorstellung von diesem fiktiven Gefäß vermittelt der aus Frankreich stammende ‚Valois-Berry-Pokal‘ (um 1380; London, BM): Rosenberg 1930, 37 Abb. 6\*.

(3) *Athis et Prophlias* (um 1180; 5639ff.): Nennung des Parisurteils als Einzelthema innerhalb der schon besprochenen umfangreichen Ekphrasis eines Prachtzeltes.<sup>9</sup>

Die klassische poetisch-narrative Grundform des Mythos ist also ab etwa 1150 literarisch zunächst noch recht häufig belegt. Hingegen beziehen sich die eher seltenen bildlichen Realisierungen dieses Grundtyps in illustrierten Handschriften seit Ende des 13. Jahrhunderts überwiegend auf ganz unterschiedliche Voraussetzungen im jeweiligen Basistext:

(1) Gotische Buchillustration zum *Excidium Troiae* (um 1280/1300; Firenze, MS. Riccardianum 881, f. 55r).<sup>10</sup> Frühester erhaltener nachantiker Bildbeleg des Stoffes. Ganz links stehen mehrere Personen den Göttinnen Juno und Minerva zugewandt. Diese nehmen, unter zwei Bögen eines größeren Gebäudes stehend, deren Huldigungen entgegen. Weiter rechts hat Venus ihre Position unter dem dritten Gebäudebogen verlassen und zeigt sich, ihre kostbare Gewandung zurückschlagend, fast völlig nackt vor ihrem Richter. Paris sitzt in höfischem Gewand (vgl. Typ A 2) auf einem Thron unter gotischem Spitzbogen und hält der Liebesgöttin den ominösen ‚Zankapfel‘ als Siegespreis entgegen. Der Götterbote Merkur als traditioneller Begleiter der Göttinnen fehlt in diesem Beleg.

(2) Spätgotische Buchillustration zum *Ovide moralisé* (um 1360/80, Lyon, Bibliothèque de la Ville, Ms.742).<sup>11</sup> Links übergibt der schon in die Jahre gekommene Götterbote (mit schütterem Bart und langem Haarzopf) dem jungen Prinzen mit der Rechten den Siegespreis; mit einer aufmunternden Geste seiner Linken fordert er ihn auf, seine Entscheidung zu treffen. Der jugendliche Paris, in ritterlichem Kurzgewand, bewaffnet mit Pfeil und Bogen (vgl. Typ C), nimmt den Apfel in demütiger Haltung entgegen. Weiter rechts stehen wartend die drei Göttinnen, vornehm gekleidet und zum Zeichen ihrer herausragenden Stellung alle mit Kronen auf dem Kopf, vermutlich in der üblichen kanonischen Reihenfolge ohne eindeutige Unterscheidungsmerkmale; auffallend lediglich, dass die erste ihre Arme selbstbewusst auf der Brust gekreuzt hat, die zweite mit der Rechten den üblichen Rednergestus zeigt und die dritte, deutlich kleiner, in der Hand einen Umhang (?) hält. Die rein narrative Darstellung unter dem Titel „Comment Mercurius donna la pomme d’or à Paris“ entspricht keineswegs der eindeutig allegorischen Tendenz des Basistextes.

(3) Spätgotische Buchillustration zu Ioannes Ridewall, *Fulgentius metaforalis* (um 1420; Vaticano, Cod. Pal. Lat. 1066, f. 229r).<sup>12</sup> Der ikonographische Sonderfall zeigt in der unteren Hälfte der Miniatur Paris mit breitem Hut bereits in höfischem Gewand (vgl. Typ A 2), hier zunächst als Richter beim Kampf von zwei Stieren um die Führerrolle in der Herde (nach einer Sondervariante schon im spätantiken *Excidium Troiae*).<sup>13</sup> Die weiblichen Gestalten oben links sind bereits die drei Göttinnen des späteren Parisurteils; die Einzelgestalt oben rechts (in höfischem Ritterkostüm) ist wohl der Götterbote Merkur. Auch hier entspricht die Darstellung nicht der allegorischen Tendenz im Basistext.

Weitere vorwiegend narrative Darstellungen des Geschehens in der klassischen Grundform finden sich erst wieder in der italienischen Frührenaissance (vgl. S. 19ff.).

### **TYP A 2 (Poetische Variante): Paris im Parisurteil als Hochzeitsgast bei Hofe<sup>14</sup>**

Eine spektakuläre poetische Konkurrenzvariante findet sich literarisch zum ersten Mal im epischen Roman *Trojanerkrieg* des Konrad von Würzburg (um 1280; 1381-3182)<sup>15</sup>, der, im

<sup>9</sup> Näheres schon in der Einleitung auf S. 6 (mit Anm. 3).

<sup>10</sup> Ehrhart 1987, 215 Fig. 4.

<sup>11</sup> Rosenberg 1930, 45 Fig. 8.

<sup>12</sup> Rosenberg 1930, 67 Abb. 15; Ehrhart 1987, 216 Fig. 5.

<sup>13</sup> Basistext: *Excidium Troiae*. Edited by E. Bagby Atwood and Virgil K. Whitaker. Cambridge/Mass. 1944 (*The Mediaeval Academy of America* 44), 3 Z. 27 - 4 Z. 22: Kampf zwischen dem Leitstier aus Paris' Herde und dem zum Stier verwandelten Gott Mars. Als Paris ihm die (im Bild noch auf seinem Haupt sitzende) Krone als Siegespreis zuerkannte; veranlasste sein gerechtes Urteil den Götterkönig Jupiter, ihn später mit dem Parisurteil zu betrauen (dazu Ausgabe von Bagby/Whitaker 1944, 4 Z. 23 - 5 Z. 18). Vgl. auch Ehrhart 1987, 11.

<sup>14</sup> Diese wichtige literarisch-ikonographische Variante ist bei Ehrhart 1987 nicht berücksichtigt.

<sup>15</sup> Basistext: *Der Trojanische Krieg* von Konrad von Würzburg, nach den Vorarbeiten Karl Fromms und Franz Roths zum ersten Mal hrsg. durch Adelbert von Keller: Stuttgart 1858 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in



Rahmen der höfischen Kultur des Hochmittelalters stofflich an den altfranzösischen *Roman de Troie* (um 1161) anschließend, in der Folgezeit eine intensive Rezeption im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus fand, bis hin zu Christine de Pizan, *Epistre d'Othéa* (um 1400; Kap. 60, zusätzlich mit allegorischer Interpretation)<sup>16</sup> und dem deutschen Prosaroman *Daz buoch von Troye* (15. Jh.). In freiem Anschluss an die antike Mythentradition verband Konrad von Würzburg das Parisurteil unmittelbar mit der nach üblicher Tradition vorangehenden Hochzeit von Peleus und Thetis, bei der sich alle Gottheiten (und gekrönten Häupter) vereinigen zu einem großen Hoffest mit prächtigem Bankett (1381ff.). Als die Göttin Discordia, als einzige nicht eingeladen, den fatalen ‚Zankapfel‘ mit der Aufschrift ‚Der Schönsten‘ auf den Tisch wirft (1630ff.) und der Götterkönig Jupiter den ausbrechenden Streit zwischen den drei höchsten Göttinnen nicht selbst entscheiden will, beauftragt er den Götterboten Merkur, den einfachen Hirten Paris (Typ Viehtreiber, ausgerüstet mit grobem Sack, grauem Mantel und Viehkolben = Treibstecken) zum Hof zu bringen (1881ff.). Dieser wird vor die Entscheidung gestellt zwischen Juno/*richtuom* (1908ff.), Minerva/*wisheit* (1947ff.) und Venus/*minne* (2095ff.). Im Verlauf einer längeren Diskussion (2223ff.) ergibt sich eine lebhaft Kritik an Venus seitens der beiden anderen Göttinnen mit Verweis auf andere negative *love stories* wie Floire und Blanche-Flor, Tristan und Isolde, Pyramos und Thisbe sowie Demophon und Phyllis (2310ff.). Schließlich überreicht der Hirtenprinz doch den Apfel der Liebesgöttin als Siegespreis (2681ff.) und erhält von ihr als Gegengabe prächtige höfische Gewänder.

Diese auf Konrad von Würzburg zurückgehende Variante, in der das Parisurteil nicht mehr auf dem Idagebirge spielt, sondern mit der Hochzeit von Peleus und Thetis verbunden wird, findet sich auch in zahlreichen Bildbelegen bis zum ausgehenden 15. Jahrhundert:

(1) Neapolitanische Buchillustration zu Convenevole da Prato, Panegyricus der Stadt Prato an Robert von Anjou (um 1340; London, BM RM 6.E.IX, f. 22r):<sup>17</sup> Im Vordergrund kniet Paris, schon in prächtigem Kleid, vor der Hochzeitstafel und reicht mit der Rechten einen Zweig, der an seiner Spitze eine Mischung aus roter Rose und Granatapfel trägt, der Liebesgöttin Venus (hinten rechts, in rotem Kleid, doch hier ganz ohne Schmuck). Diese nimmt seine Gabe mit der Rechten entgegen und fasst ihn mit der anderen Hand bei der Linken, wohl als Zeichen des Einvernehmens. Unmittelbar neben ihr hinter der Tafel sitzt die majestätische Juno (in prächtigem Goldkleid und mit Goldkrone auf dem Kopf), schließlich ganz links Minerva (mit Olivenkranz auf dem Kopf und einem Kleid mit Pfauenstickerei), die in der Rechten einen kleineren Granatapfel hält.

(2) Spätgotische Buchillustration zu Jansen Enikel, *Weltchronik* (um 1350; Regensburg, Fürstl. Thurn- und Taxis'sche Bibliothek):<sup>18</sup> Neben einem Bäumchen (links) kniet Paris (in elegantem Kostüm, doch noch mit Viehkolben) und hält mit der Linken den Apfel in Richtung der drei ihm gegenüber sitzenden Göttinnen, von denen die mittlere (wohl Venus) und die rechte ihre Hände danach ausstrecken.

(3) Sizilianischer Freskenzyklus (1377/80; Palermo, Palazzo Chiaramonte, Sala Magna):<sup>19</sup> In der ersten Szene (a) wirft links die geflügelte Göttin Discordia einen riesigen Apfel (entweder Kosmosymbol oder mit der allegorischen Zusatzbedeutung des *summum bonum*) auf die Hochzeitstafel, hinter der die drei Göttinnen sitzen, alle bekränzt und ebenfalls geflügelt. Dieses auffallende Detail bezeichnet hier zweifellos ihre heidnische Provenienz; angesichts der traditionell engen Verbindungen zwischen Sizilien und Byzanz ist es allerdings bemerkenswert, dass diese geflügelte Trias zugleich einem in byzantinischer Buch- und Ikonenmalerei beliebten Bildschema entspricht, dem Auftritt der drei himmlischen Engel vor Abraham und Sarah im Hain Mamre als Darstellung der göttlichen Trinität (*I.*

Stuttgart 44), 17-39; Konrad von Würzburg, ‚Trojanerkrieg‘ und die anonyme überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausgabe von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein. Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 51).

<sup>16</sup> Basistext: Christine de Pizan, *Epistre Othéa*. Edition critique par Gabriella Parussa. Genève 1999 (Textes littéraires français 519), 284f. – Englische Übersetzung (um 1444/50): *The Epistle of Othéa*. Translated from the French Text of Christine de Pizan by Stephen Scrope. Edited by Curt F. Bühler. London 1970, 74f.

<sup>17</sup> Janet Backhouse, *The Illuminated Manuscript*. Oxford 1979, 52\*.

<sup>18</sup> Rosenberg 1930, 45 Abb. 7.

<sup>19</sup> (a) Scherer 1963, 6 Abb. 4; (b) Rodney 1952/53, 58.

*Mose* 18,1ff.).<sup>20</sup> – In der zweiten Szene (b) steht ganz rechts Ritter Paris (mit Helm auf dem Kopf und Brustpanzer; vgl. Typ C) als Richter über die drei wiederum geflügelten Göttinnen. In der Linken hält er den Apfel als Siegespreis, während er seine Rechte unschlüssig zum Mund erhebt. Vor ihm bietet sich recht aufdringlich die Liebesgöttin Venus in voller Nacktheit als Siegerin an; hinter ihr stehen Juno und eher zurückhaltend Minerva (ganz links).

(4) Spätgotische Buchillustration zu Konrad von Würzburg, *Trojanerkrieg* (um 1440, Oberrhein; Berlin, MS. germ. fol.1, f. 25r):<sup>21</sup> In der Mitte kniet Paris (in einfachem Hirtenkostüm; seinen Hut hat er vor sich am Boden abgelegt) und reicht den großen, an einen Reichsapfel erinnernden Siegespreis (zu seiner Bedeutung s.u.) der Liebesgöttin (rechts), die sich majestätisch (mit großem Hut, der wie ein Nimbus wirkt) vor ihm aufgebaut hat, um den Siegespreis entgegenzunehmen; links von ihm als eher irritierte Randfiguren Juno und Minerva, ebenfalls in der neuesten Modekleidung.

(5) Spätgotische Buchillustration zu Christine de Pizan, *Epistre d'Othéa*, Kap. 60 (1461, Jean Mielot; Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS fr. 9392, f. 63v):<sup>22</sup> Auf der linken Seite sitzen Peleus und Thetis an der Hochzeitstafel; ihnen gegenüber steht ein Diener. In der Mitte wirft die Göttin Discordia den Apfel auf die rechte Tafel, hinter der in einer Reihe nebeneinander die drei Göttinnen thronen. Ganz am oberen Ende sitzt in einfacher Kleidung bereits der künftige Richter Paris.

(6) Spätgotische Buchillustration zu *Daz buoch von Troye* (1474; Holzschnitt Augsburg):<sup>23</sup> In einem ländlichen Ambiente kniet rechts vorn vor der Hochzeitstafel Paris, Typ Viehtreiber (mit Viehkolben) und reicht den Apfel als Siegespreis der halblinks hinter der Tafel sitzenden Venus (mit Flügelhaube); links von ihr Minerva und ganz am Bildrand wohl der Götterbote Merkur; rechts von ihr Juno und ihr Göttergatte Jupiter.

Zusammenfassend gesehen, war die mittelalterliche Konkurrenzvariante ‚Paris bei Hofe‘ im 15. Jahrhundert in Frankreich, Flandern und Deutschland noch recht verbreitet, während sie in der italienischen Renaissancekunst bereits keine Rolle mehr spielte.

### **TYP B 1 (Allegorese): Parisurteil mit christlich-philosophischer Ausdeutung<sup>24</sup>**

Die allegorisch-kosmologische Interpretation des Parisurteils fand sich erstmals in dem spätantiken Traktat *Mitologiae* (um 500 n. Chr.; 2,1)<sup>25</sup>, der unter dem Namen des Kirchenvaters Fulgentius überliefert wurde. Dort ging es bereits nicht mehr um die poetisch-narrativen Qualitäten des alten Mythos, sondern um seine übertragene Deutung mit Minerva als Verkörperung der *vita theoretica*, Juno als Inkarnation der *vita activa* und Venus als Symbolfigur der *vita voluptuaria*. Angesichts der Dominanz des christlichen Denkens im weiteren Verlauf des Mittelalters gerieten die antiken Mythen, die als Erbe der heidnisch-polytheistischen Grundkonzeption bis dahin vorwiegend einen poetisch-fiktionalen Grundcharakter aufwiesen (vgl. Grundtyp A 1), zunehmend in die ‚christliche Gefangenschaft der Allegorese‘.<sup>26</sup> Diese Entwicklung setzte sich für das Parisurteil fort in der *aetas Vergiliana* mit Bernardus Silvestris, *Commentum super sex libros Aeneidos Vergilii* (um 1150; 6,64)<sup>27</sup> und seinem an Fulgentius anschließenden Fazit: *Per Palladem theoreticam vitam accipimus, per Iunonem activam, per Venerem voluptatem, per aureum vero pomum summum bonum* (ebd.).

<sup>20</sup> Eine auch stilistisch verblüffende Parallele bietet eine byzantinische Ikone (1. H. 15.Jh., 36x54; St. Petersburg, Ermitage I 1): Alice Bank, *L'Art Byzantin dans les musées de l'Union Soviétique*. Leningrad 1985, Abb. 292\*.

<sup>21</sup> Glanz alter Buchkunst. Mittelalterliche Handschriften der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. AK Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum 1988, 187 Nr. 87\*.

<sup>22</sup> Rodney 1952/53, 58; Scherer 1963, 7 Abb. 5

<sup>23</sup> Rosenberg 1930, 67 Abb. 16.

<sup>24</sup> Zur allegorisierenden Tendenz grundlegend Ehrhart 1987, 75-121 (‚The Judgment as Allegory‘).

<sup>25</sup> Vgl. schon Anm. 4.

<sup>26</sup> Dazu Hans Robert Jauss, *Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos. Bemerkungen zur christlichen Gefangenschaft der Mythologie im Mittelalter*. In: Manfred Fuhrmann (Hrsg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München 1971 (Poetik und Hermeneutik 4), 187-209.

<sup>27</sup> Basistext: *The Commentary of the First six books of the Aeneid of Vergil commonly attributed to Bernardus Silvestris*. A New Critical Edition by Julian Ward Jones and Elisabeth Frances Jones. Lincoln/London 1977, 46.

Diesen Ansatz verstärkte in der *aetas Ovidiana* die grundlegende Behandlung des Stoffes im moraltheologisch-allegorischen Hauptwerk dieser Zeit, dem *Ovide moralisé* (um 1316-28; 11, 1462-2533).<sup>28</sup> Da der Mythenstoff noch nicht in Ovids *Metamorphosen* behandelt war, wurde er im *Ovide moralisé* ebenfalls mit der Hochzeit von Peleus und Thetis in Verbindung gebracht (vgl. Typ A 2). Die recht umfangreiche, unmittelbar an Fulgentius anschließende Passage reduzierte den traditionellen poetisch-fiktionalen Charakter des Parisurteils mit seiner Vielzahl beteiligter göttlicher Wesen (primär Juno, Minerva, Venus als Betroffene, sekundär der Götterkönig Jupiter als Auftraggeber, der Götterbote Merkur als Vermittler und die Göttin Discordia als Auslöserin des Geschehens) auf das philosophisch-theologisch-didaktische Grundschema der drei Lebenswege (*vita activa, vita contemplativa, vita voluptuaria*), als deren Verkörperungen schon bei Fulgentius und Bernardus Silvestris die drei Göttinnen auftraten. Diese Grundkonzeption wurde im weiteren Verlauf bei Berchorius, *Ovidius moralizatus* (um 1337/40) übernommen, weiterhin bei Ioannes Ridewall, *Fulgentius metaforalis* (um 1330; erweiterte Fassung in Handschriften des 14./15. Jh.s) und auch noch bei Christine de Pizan, *Epistre d'Othéa* (um 1400; Kap. 73).<sup>29</sup>

Was die Bildbelege zur allegorischen Variante betrifft, so setzen sie seit Beginn des 14. Jahrhunderts mit den illustrierten Handschriften des *Ovide moralisé* ein:

(1) Gotische Buchillustration zum *Ovide moralisé* (um 1310/20; Rouen, Bibliothèque Municipale, ms 04, f. 286r):<sup>30</sup> Die Frontaldarstellung ist auf die sitzenden drei Göttinnen als Verkörperungen der drei verschiedenen Lebensformen reduziert, ohne dass zusätzlich der Götterbote Merkur erscheint oder auch der Richter Paris, dessen Rolle ganz dem Betrachter überlassen bleibt. Zur Wahl stehen links eine selbstbewusste Juno (als würdige Matrone in dunklem Gewand mit den hausfräulichen Attributen Spindel und Spinnrocken) für das praktische Erwerbsleben von Hausfrauen, Handwerkern und Kaufleuten, rechts eine eher demütige Minerva (in Nonnenkleidung bei der eifrigen Lektüre der Heiligen Schrift oder eines anderen erbaulichen Buches) für das theoretische Erkenntnisstreben von Klerikern und Scholastikern; schließlich im Zentrum eine kokette Venus (mit eleganter Frisur, eng anliegendem, fast durchsichtigem Kleid sowie den ‚hoffärtigen‘ Accessoires Kamm in der Rechten und Spiegel in der Linken) als Exponentin der luxuriösen *dolce vita* von Girls und Models, Beaus und Dandys. Die eindeutig negative Konnotation des Lustprinzips bestätigen weitere Bildparallelen der hoffärtigen Liebesgöttin mit Kamm und Spiegel (z.B. eine Illustration zum *Roman de la Rose* um 1350)<sup>31</sup> oder gar der apokalyptischen ‚Hure von Babylon‘ als Paradebeispiel der bösen Sinneslust (z.B. aus einer französischen Tapiserie 1373/80; Nicolas Bataille; Angers, Musée des Tapisseries).<sup>32</sup>

(2) Spätgotische Buchillustration zu *Fulgentius metaforalis auctus* (um 1420; Vaticano, Cod. Pal. Lat. 1066, f. 230v):<sup>33</sup> Wiederum im Wesentlichen Frontaldarstellung mit Reduzierung auf das allegorische Grundschema im Anschluss an Fulgentius: (a) Rechts unten steht als Blickfang und Hauptperson die Liebesgöttin, als Venus Marina aus der Muschel geboren, begleitet von den drei Grazien. Ihr nackter Körper ist reich mit Rosen geschmückt; in der Rechten hält sie ein Blütenszepter empor, ihre Linke verdeckt das ‚Delta der Venus‘; auf dem Kopf trägt sie eine große Krone mit drei Rosen. Ihre hochrangige Stellung unterstreichen oben links und rechts zwei Säulenansätze. (b) Links unten neben ihr posiert die matronale Juno als Verkörperung der häuslichen *vita activa* auf der soliden Basis eines

<sup>28</sup> Basistext: „Ovide moralisé“. Poème du commencement du quatorzième siècle. Publié d'après tous les manuscrits connus par C. de Boer. Tome IV (Livres X-XIII). Amsterdam 1936 (Verhandelingen der koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam. Afdeeling Letterkunde. N.R. 37), 153-178.

<sup>29</sup> Ausgabe 1999, wie Anm. 16, 302-304; englische Übersetzung 1970, wie Anm. 16, 89-91.

<sup>30</sup> Ehrhart 1987, 217 Fig. 7; Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. AK Köln, Wallraf-Richartz-Museum 2000, 85; Venus. Bilder einer Göttin. AK Alte Pinakothek München 2001, 39.

<sup>31</sup> New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 324, f. 54: Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. AK Schnütgen-Museum Köln 1978, III 221.

<sup>32</sup> Georges Duby, History of Medieval Art 980-1440. London 1986, III 80\*.

<sup>33</sup> Rosenberg 1930, 67 Abb. 15; Ehrhart 1987, 219 Fig. 9; Evamarie Blattner, Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545. München 1998 (Beiträge zur Kunstwissenschaft 72), Abb. 36.

Rundhauses, bekleidet mit langer dunkler Gewandung, den Kopf von einem Schleierruch verhüllt. In der Linken hält sie ebenfalls ein Blütenszepter, während sie mit der Rechten auf einem Tablett Geldstücke zählt (Symbol des Reichtums). Zu ihren Füßen erscheint der Pfau als übliches Attribut, hinter ihrer Gestalt ein kreisförmiger Nimbus, dessen drei Farbzonen an einen Regenbogen erinnern, und ebenfalls zwei Säulenansätze als Zeichen ihrer Macht. (c) Links oben posiert die wehrhafte Minerva mit Helm auf dem Kopf (und krönendem Blütenkelch) sowie voller Rüstung am Leib. Dabei steht sie auf der soliden Basis einer kreuzförmigen Klosteranlage (nach der Vorgabe bei Fulgentius, dass die *vita contemplativa* zu Bischöfen, Priestern und Mönchen gehört). Ihre Identität bestätigen als weitere Attribute links das Medusenhaupt, rechts die Eule, links oben die Lanze in ihrer Rechten, rechts oben eine große Lilie (als christliches Symbol der Jungfräulichkeit), schließlich in ihrer Linken die Sonne (wohl als Symbol geistiger Erkenntnis). Die gekrönte Büste links neben ihrem Kopf stellt ihren göttlichen Vater Jupiter und den Mythos ihrer Geburt aus seinem Haupt dar. (d) Rechts oben stehen schließlich drei diskutierende Männer als Verkörperungen der unterschiedlichen Lebensformen. Der junge Mann entspricht Paris mit seiner Entscheidung für die *vita voluptuaria*. Hinter ihm weist der gewappnete Ältere (mit Helm) auf die *vita contemplativa*, der Mann mittleren Alters rechts (mit auffallender Kopfbedeckung und reicher Gewandung) symbolisiert die *vita activa*. Statt einer narrativen Darstellung des Geschehens dominiert auch hier eindeutig der allegorische Sinngehalt.

### **TYP B 2 (Allegorese): Parisurteil mit poetischer Realisierung<sup>34</sup>**

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kommt als ergänzender Typ im Nordbereich eine poetische Allegorisierung des Parisurteils hinzu, bei der das narrative Element wieder höhere Bedeutung gewinnt. Nach den Vorgaben der historisierenden Variante ‚Paris als schlafender Ritter‘ (vgl. Typ C), aber auch nach dem Vorbild des berühmten *Roman de la Rose* (Teil I um 1230/40, Teil II um 1270/80) wird der allegorische Inhalt in der Tradition des Fulgentius realisiert bei Guillaume de Machaut, *La Fonteinne amoureuse* (um 1360; 2027-2144)<sup>35</sup> im Rahmen einer Traumvision des Autors, dem Venus selbst das mythische Geschehen um den Hirten Paris und sein fatales Urteil erzählt haben soll. Die Fortsetzung bieten Jean Froissart, *Espinette amoureuse* (‚Spinett der Liebe‘, 1369; 391-584)<sup>36</sup> und die anonyme Dichtung *Echecs amoureux* (‚Schachspiel der Liebe‘, um 1370/80).<sup>37</sup> Hier wird der Erzähler zu Beginn seines Berichts in einer Vision von ‚Dame Nature‘ als Herrin der Welt gewarnt, nicht den Weg der Sinnenlust (*sensitive vertu*), sondern der Vernunft (*raison*) einzuschlagen. Im weiteren Verlauf trifft er auf seinem Weg den Götterboten Merkur als Begleiter der drei Göttinnen des Parisurteils und entscheidet erneut, wie schon Paris, zugunsten von Venus. Nachdem sie ihm auch hier die schönste aller Jungfrauen als Belohnung versprochen hat, lädt sie ihn in ihren Liebesgarten ein. Als er auf dem Weg dahin den Wald der Göttin Diana durchquert, warnt sie ihn vergeblich vor dem Betreten des Liebesgartens. Dort angekommen, verleitet ihn Venus’ Sohn ‚Déduit‘, der Liebesgott der verführerischen Zerstreuung, den der Erzähler zusammen mit dessen Bruder ‚Amours‘ und großem Gefolge antrifft, zu einer Schachpartie mit einem wunderschönen jungen Mädchen, die er ebenso verliert wie gleichzeitig sein Herz an die Schöne. Beim verzweifelten Versuch, sie doch noch für sich zu gewinnen, folgt ein langes Gespräch mit dem göttlichen Bruder, der ihn zur rechten Liebe ermahnt. Schließlich belehrt ihn Pallas, nicht ein Leben nach Venus’ Geboten, sondern nur ein tätiges Leben im Sinne Junos oder ein kontemplatives Leben in ihrem Sinne könne ihm sein Glück bringen – an diesem Punkt

<sup>34</sup> Dazu grundlegend Ehrhart 1987, 122-173 (‚The Choice of Paris‘).

<sup>35</sup> Basistext: Oeuvres de Guillaume de Machaut. Publ. par Ernest Hoepffner. Vol. 3. Paris 1921, 215-219.

<sup>36</sup> Basistext: Jean Froissart, L’Espinette amoureuse. Édition avec introduction, notes et glossaire par Anthime Fourier. Paris 1963 (Bibliothèque française et romane. Série B: Éditions critiques des textes 2).

<sup>37</sup> Dazu Ernst Sieper, Les Echecs amoureux. Eine altfranzösische Nachahmung des Rosenromans und ihre englische Übertragung. Weimar 1898 (Literarhistorische Forschungen 9), spez. 14-27 (Parisurteil; Reihenfolge: Pallas, Juno, Venus), 45-52 (Schachpartie), 78-94 (Gespräch mit Pallas); Christine Kraft, Die Liebesgarten-Allegorie der ‚Echecs Amoureux‘. Kritische Ausgabe und Kommentar. Frankfurt/M. 1977 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 13: Französische Sprache und Literatur, 48); Anne-Marie Legaré, Le livre des Echecs amoureux. Paris 1991; Wilfried Fauquet, L’échiquier de Nature. Paris 2016, 13-20 (‚Le jugement de Pâris et le verger de Déduit‘).

bricht der erhaltene Text ab. Die große Beliebtheit dieser drei poetischen Werke bestätigen mehrere illustrierte Ausgaben aus der Folgezeit:

(1) Spätgotische Buchillustration zu Guillaume de Machaut, *La Fonteinne Amoureuse* (um 1380; Paris, BN, Ms. Fr. 22545, f. 129v):<sup>38</sup> Vor baumreichem Hintergrund kommen links die drei Göttinnen, alle mit Kronen auf dem Kopf, die letzte mit einem Umhang in der Hand. An ihrer Spitze geht der ältliche Götterbote Merkur auf den jungen Paris zu, der in Hirtenkleidung am Boden kniet, die Rechte grüßend erhoben und in der Linken einen Zweig haltend; hinter ihm seine Herde. Gegenüber dem allegorischen Sinngehalt des Textes steht in der Darstellung das narrative Element im Vordergrund.

(2) Französische Buchillustration zu Prosakommentar von *Echecs amoureux* (um 1490; Paris, BN fr. 143, f. 198v):<sup>39</sup> Das Simultanbild verbindet in recht freier Ausgestaltung verschiedenste narrative Elemente aus der Anfangsphase der Geschichte. Links im Vordergrund steht der Erzähler (im strengen Kostüm eines Gelehrten), begleitet von einem eleganten jungen Mann (Beischrift darüber: Deduit; kostbare Kleidung und ‚fescher‘ Hut mit Fasanenfedern, begleitender Luxushund). Unmittelbar vor den Augen des Erzählers eröffnet sich ein *hortus conclusus* (als Symbol der Gesamtwelt), vor dessen Zugangstor (rechts im Vordergrund) ‚Dame Nature‘ (mit Beischrift; in ihren Händen der Torschlüssel) den Erzähler zur didaktischen Einführung erwartet. Innerhalb des Gartens erkennt man ganz vorn am nächsten zum Eingang die verführerisch nackte Venus (mit Beischrift) in ihrem Liebesgarten vor einem Baum stehend, der ebenso an den Rosenbaum im *Roman de la Rose* wie an den Baum des alttestamentlichen Paradieses erinnert (Venus zugleich als zweite Eva). Weiter nach oben wartet vor einem Turm (Assoziation eines bürgerlichen Hauses) die matronal gekleidete Juno (mit Beischrift; Kostüm einer verheirateten Frau mit fliegendem Schleier nach hinten), schließlich ganz oben, gleichsam als höchste Stufe der Wertehierarchie, vor einem weiteren Turm (mit Kreuzwappen außen: Assoziation eines klerikalen Gebäudes) am Boden sitzend, Jungfrau Minerva (Beischrift: Pallas; bescheidene Kleidung, in den offenen Haaren eine Blumengirlande: Assoziation der ewigen Jugend?), die dem Verfasser später ihre wesentlichen Lebensinstruktionen geben wird. Links oben außerhalb der Umfassungsmauern ist die weitere Szene erfasst, in der Diana (mit Schleiertuch um den Kopf) in ihrem Naturgarten den Erzähler begrüßt und erst einmal vor dem Liebesgarten der Venus warnt.

(3) Französische Buchillustration zu Prosakommentar von *Echecs amoureux* (1490/95); Paris, BN, Ms. fr. 9197, 37r):<sup>40</sup> Die Darstellung konzentriert sich auf die Szene aus der Exposition, wie vor einem idyllischen Baumhintergrund der Verfasser (halbrechts; Beischrift: ‚Lecteur‘; im Kostüm eines Gelehrten) auf den Götterboten Merkur trifft (mit Beischrift; in langem Heroldskostüm und Schleier über dem Kopf, die Rechte im Rednergestus erhoben). Hinter ihm stehen (jeweils mit Beischriften) Juno (rechts) und Pallas (links), beide in hellem, eher schlichtem Kleid, sowie zwischen ihnen Venus (hier hervorgehoben durch ein dunkles langes Gewand). Das rein narrative Bildschema berücksichtigt nicht den allegorischen Sinngehalt des Textes.

### **TYP B 3 (Allegorese): Parisurteil mit dramatischer Realisierung**

Schließlich finden sich seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Nordbereich verschiedene Belege einer dramatischen Realisierung des allegorischen Grundtyps, z.B. im Mysterienspiel von Jacques Milet, *L'Histoire de la destruction de Troye la Grant* (Orléans 1450/52)<sup>41</sup>, im Fastnachtsspiel *Paris von Troja und die drei Göttinnen* (Lübeck 1455) und weiteren Fastnachtsspielen zum Thema (Nürnberg 1463/1468) sowie gegen Ende dieser Traditionsreihe im Tableau vivant *Das Urteil des Paris* (Bruxelles 1494) und im humanistischen Schuldrama von Jacobus Locher, *Iudicium Paridis de pomo aureo* (Ingolstadt 1502).<sup>42</sup> Dieser letzte Beleg umfasst das gesamte mythische Geschehen ab der Hochzeit von Peleus und Thetis über den Raub der Helena bis zum Beginn des Trojanischen Krieges. Das

<sup>38</sup> Ehrhart 1987, 217 Fig. 6.

<sup>39</sup> Ehrhart 1987, 218 Fig. 8; Hennebo 1987, wie Anm. 2, 89\*; Damisch 1997, 143; Camille 2000, wie Anm. 2, 72\*.

<sup>40</sup> Natalia Agapiou, *Endymion au carrefour. La fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'aire moderne*. Berlin 2004 (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa. Beiheft 4), 59 Fig. 7.

<sup>41</sup> Dazu Gustav Häpke, *Kritische Beiträge zu Jacques Milets' dramatischer Isthore de la destruction de Troye la Grant*. Marburg 1899 (Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie 96).

<sup>42</sup> Dazu Martha Lethner, *Das Iudicium Paridis de pomo aureo des Iacobus Locher Philomusus*. Diss. Wien 1951.

dramatische Zentrum bildet im zweiten Akt ein Parisurteil in der literarischen Tradition ‚Paris bei Hofe‘ (Typ A 2), kombiniert zu Beginn mit dem Typ ‚Paris als schlafender Hirte auf dem Berg Ida‘ und mit der allegorischen Interpretation der drei Lebensentwürfe nach Fulgentius im großen rhetorischen Disput der drei Göttinnen (in der wertbestimmten Reihenfolge nach Fulgentius: Pallas – Juno – Venus). Zu den seltenen Darstellungen dieser dramatischen Variante zählen die folgenden Bildbelege:

(1) Flämische Miniatur zum Tableau vivant *Das Urteil des Paris* (Bruxelles 1494; Berlin, Stiftung Preuß. KB, Kupferstichkabinett 75 D 5, f. 57r):<sup>43</sup> Schaustück beim Stadteinzug der Johanna von Kastilien: Podium mit rahmendem Vorhang; im Hintergrund ein Brunnen, zwei Bäume und eine Fassade mit Bogen links und rechts. Auf dem Laufsteg erscheinen nach dem ikonographischen Grundschema der drei Grazien als Hauptpersonen die drei Göttinnen, alle fast nackt (mit Beischriften oben); links Venus (von hinten gesehen, was ihre untergeordnete Stellung betont), dann Juno und Pallas (von vorn gesehen, als Zeichen ihrer höheren Bedeutung im Blick auf die geehrte Majestät). Ganz links und rechts als Nebenfiguren (Beischrift jeweils unten) der Götterbote Merkur im Heroldskostüm, mit dem Apfel in der Rechten, und der schlafende Paris (in Ritterrüstung; vgl. Typ C).

(2) Hans Burgkmair, *Allegorischer Reichsadler des Konrad Celtis mit den Künsten, dem Musenbrunnen und dem Urteil des Paris* (Holzschnitt 1507; Basel, Kupferstichkabinett u.a.):<sup>44</sup> Im Zentrum des Ganzen erkennt man unter dem Reichsadler die neun Musen als Verkörperung der Künste, in einem spätgotischen Brunnen stehend; weiter unten auf einem Balkon die drei Figuren des *trivium*. Ganz unten im Vordergrund findet sich eine Illustration zum seinerzeit bekannten Humanistendrama des Jacobus Locher (Ingolstadt 1502) mit den drei nahezu völlig nackten Göttinnen im Zentrum (Grazienschema; links Juno, dann Venus mit Flügelhaube, rechts Minerva mit Lanze und Schild). Unten links beugt sich der Götterbote Merkur (Beischrift; mit Heroldskostüm, Flügelhaube und Trompete in der Linken) zu dem schlafenden Paris herab (vgl. Typ C; ritterliche Gewandung, Krone auf dem Kopf), um ihn mit seinem Heroldsstab (*caduceus*) zu wecken; weiter rechts ein schlafender Jagdhund. Ganz rechts als Randfigur aus der Hochzeit von Peleus und Thetis die Göttin Discordia (Beischrift; mit Teufelshörnern als Zeichen ihrer dämonischen Macht). Die allegorische Tendenz der Textvorlage wird in der Darstellung nur durch den Bildtitel betont.

(3) Peter Vischer d. J., Illustration zu Jacobus Locher, *Iudicium Paridis* (1512/14): s. S. 22.

### **TYP C (Historisierende Variante): Der Traum des schlafenden Ritters Paris**<sup>45</sup>

Einige auffallende, bisher schon behandelte Bilddetails (z.B. der schlafende Paris in Ritterrüstung mit Pfeil und Bogen) gehen zurück auf die in der mittelalterlichen Tradition des Stoffes dominierende rationalistisch-historisierende Variante mit Paris als schlafendem Ritter, der das Parisurteil lediglich träumt. Erste antike Ansätze dazu finden sich bereits beim griechischen Rhetor Dion Chrysostomos (2. Jh. n. Chr.; *Rede* 20,19ff.), der den Mythos rationalistisch mit den Wunschträumen eines einsamen Hirten im Idagebirge erklärte, und im *Troiaroman* des Dares Phrygius (griechische Erstfassung wohl 2. Jh. n. Chr.; erhaltene lateinische Fassung 6. Jh. n. Chr., Kap. 7), bei dem sich der junge Prinz auf der Jagd im Idagebirge verirrt, erschöpft einschläft und den Mythos im Traum erlebte. Diese Traumversion bot der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters die Möglichkeit, die heidnische Geschichte um die drei Göttinnen als quasi historische Wahrheit eines Augenzeugenberichts mit den christlichen Vorstellungen des Mittelalters zu vereinbaren.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz. AK Berlin 1975/76, 264 Nr. 171; Propyläen-Geschichte der Literatur. Bd. 3: Renaissance und Barock (1400-1700). Berlin 1988, 144 (Text 143f.).

<sup>44</sup> Hans Burgkmair 1473-1973. Das graphische Werk. AK Augsburg, Städtische Kunstsammlungen 1973, Nr. 17, Abb. 20; Dieter Koeplin/Tilman Falk, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. AK Kunstmuseum Basel 1974, 628 Nr. 535<sup>o</sup>; Pegasus und die Künste. AK Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1993, 210; Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. AK München Haus der Bayerischen Geschichte 1994, 80.

<sup>45</sup> Zur historisierenden Tendenz grundlegend Ehrhart 1987, 35-74 (‚The Judgment as History‘).

<sup>46</sup> Dazu Vf., *Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch*. Freiburg/Br. 2011 (Paradeigmata 14), 408f.

So wurde das Parisurteil als Traum des Paris zunächst von Benoît de Sainte Maure übernommen in seinem monumentalen altfranzösischen Epos *Roman de Troie* (um 1161; 3845-3910)<sup>47</sup>, wenig später von Josephus Iscanus = Joseph of Exeter in seiner mittellateinischen Kurzfassung *Frigii Daretis Ilias* (um 1189; 2,1-613: *Liber secundus de iudicio Paridis*)<sup>48</sup> und rund ein Jahrhundert später von Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae* (1287; Kap. 6).<sup>49</sup> Diese mittellateinische Prosafassung zum *Roman de Troie* diente in der Folgezeit als Basis für zahlreiche nationalsprachliche Übersetzungen, z.B. *The Seege or Batayle of Troye* (mittelenglisch um 1330); Hans Mair, *Das Buch von Troja* (mittelhochdeutsch 1392); John Lydgate, *The Troy Book* (mittelenglisch 1412-20); Raoul Lefèvre, *Recueil des histoires de Troyes* (mittelfranzösisch 1464) und William Caxton, *The Destruction of Troy* (mittelenglisch 1468/71). Ein kurzes mittelfranzösisches Referat bei Christine de Pizan, *Epistre d'Othéa* (um 1400; Kap. 68)<sup>50</sup> bot ebenfalls diese historisierende Version mit allegorisierender Tendenz.

Die Bekanntheit und Beliebtheit dieser in der Literatur von Hoch- und Spätmittelalter dominierenden Stoffvariante unterstreichen zahlreiche Bildbelege zunächst aus illustrierten Textausgaben im Umfeld des *Roman de Troie* und seiner nationalsprachlichen Bearbeitungen; im Folgenden nur eine kleine repräsentative Auswahl aus diesem Gesamtmaterial:

(1) Gotische Buchillustration zu Guido de Columnis (um 1330/40, venezianisch; Madrid, Bibl. Nacional, Cod.17805 Vitr.21-5, f. 38):<sup>51</sup> Das Simultanbild zeigt im idyllischen Ambiente byzantinischer ‚Pilzbäumchen‘ (das Idagebirge wird nun in *India minor* lokalisiert) rechts den bärtigen Ritter Paris, der, von der Jagd ermüdet, auf dem Boden schläft, nachdem er sein Pferd an einen Baum gebunden hat. Die linke Szene gibt seinen Traum wieder, in dem er, seinen Bogen unter den linken Arm geklemmt, in der Rechten den Apfel als Siegespreis hält. Ihm gegenüber sitzen auf felsigem Untergrund die drei Göttinnen, jeweils mit exotischem Spitzhut, und blicken erwartungsvoll zu ihm hin. Bis auf ein Tuch um die Schulter und das Kleid über den Beinen nackt, wirken sie mit eher virilen Gesichtern nicht eben schön. Die erhöht sitzende mittlere Gestalt ist wohl die spätere Siegerin.

(2) Gotische Buchillustration zu Guido de Columnis (um 1370, venezianisch; Genève, Bibliotheca Bodmeriana, Guido MS):<sup>52</sup> Das kleinere Simultanbild mit fast demselben Bildtyp (allerdings seitenverkehrt) zeigt links den unter einem Baum nahe bei seinem Pferd schlafenden Paris. In der rechten Szene steht der Prinz als Hauptperson, wiederum mit seinem Bogen unter dem linken Arm und dem Apfel in der Rechten, vor den völlig nackten Göttinnen, von denen die erste (auch wegen des für Venus typischen Keuschheitsgestus) wohl die spätere Siegerin sein dürfte.

(3) Spätgotische Buchillustration zu Christine de Pizan, *Epistre d'Othéa*, Kap. 68 (um 1470/80; Oxford, Bodleian Library, Ms.421 S.C. 2320):<sup>53</sup> In einer Einzelszene liegt vor bergigem Hintergrund (mit Burgturm rechts am Horizont) links vorn der schlafende Paris (in Ritterrüstung) vor einem gotischen Brunnen (mit Löwenkopf als Ausfluss); dahinter sein Pferd. Im Zentrum hält der Götterbote Merkur (im Heroldskostüm) in der Linken den Apfel, in der Rechten den erhobenen Heroldsstab; hinter ihm folgen die drei völlig nackten Göttinnen (die erste wiederum mit Keuschheitsgestus).

<sup>47</sup> Basistext: Le Roman de Troie, par Benoît de Sainte-Maure. Publié d'après les ms. connus par Léopold Constans. Vol. 1. Paris 1904 (Société des Anciens Textes Français 51,1), 196-201 (Bericht des Paris).

<sup>48</sup> Basistext: Joseph Iscanus, Werke und Briefe. Hrsg. von Ludwig Gompf. Leiden, Köln 1970 (Mittellateinische Studien und Texte 4), 98-119; Joseph of Exeter, The Iliad of Dares Phrygius. Translated with introduction and notes by Gildas Roberts. Cape Town 1970, 15-28.

<sup>49</sup> Basistext: Guido de Columnis, Historia destructionis Troiae. Ed. by Nathaniel Edward Griffin. Cambridge/Mass. 1936 (The Mediaeval Academy of America 26), 61-63.

<sup>50</sup> Ausgabe: Paroussa 1999, wie Anm. 16, 294f.; engl. Übersetzung: Scrope 1970, wie Anm. 16, 82f. (jeweils Bericht des Paris).

<sup>51</sup> Hugo Buchthal, Historia Troiana. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration. London/Leiden 1971 (Studies of the Warburg Institute 32), Tf. 34a.

<sup>52</sup> Buchthal 1971, wie Anm. 51, Tf. 34b; Ehrhart 1987, 215 Fig. 1.

<sup>53</sup> Ehrhart 1987, 215 Fig. 3.

(4) Spätgotische Buchillustration zu Raoul Lefèvre, *Recueil* (1495, Maître d'Antoine Rolin; Paris, BN, Ms. fr.22552, f. 124v):<sup>54</sup> Einzelszene mit demselben Bildtyp, doch eleganterer Ausführung; alle Figuren mit Beischrift. Vorn links liegt Paris schlafend am Boden (mit Ritterrüstung und Schwert; Pfeil und Bogen vor ihm auf der Erde). Hinter ihm steht der Götterbote Merkur (im Heroldskostüm), mit der Rechten auf den künftigen Richter weisend. Ganz rechts stehen wartend die drei völlig nackten Göttinnen (Bildschema der drei Grazien) in der Reihenfolge Venus, Juno und Pallas. Den Rahmen bildet vorn rechts eine niedrige Buschgruppe, im Hintergrund eine waldige Gegend. Der gotische Brunnen halblinks entspricht der Texttradition von Guido de Columnis bis Lefèvre, während der *Roman de Troie* noch eine natürliche Quelle voraussetzte.

Die große Beliebtheit dieser Stoffvariante im Nordbereich bestätigt die Tatsache, dass der zugehörige Bildtyp bisweilen als Zusatzelement bei völlig anderer Textbasis verwendet wird:

(5) Spätgotische Buchillustration zu *Livre d'Heures* (um 1470, aus Frankreich; Aix-en-Provence Bibliothèque Municipale):<sup>55</sup> Das Hauptbild des christlichen ‚Stundenbuches‘ gilt König David mit Harfe als Illustration zu *Psalm* 6, 1-2 = Ps. 18, 1-2. Hingegen zeigt der Bildfries am unteren Rand der Miniatur das mythische Thema mit dem beliebten Bildtyp, wie Ritter Paris (links) vor einem spätgotischen Brunnen im Schlaf liegt; rechts über ihm steht der Götterbote Merkur. Hinter ihm warten die drei nackten Göttinnen, von denen die vordere (wohl Venus) den ‚hennin‘ als seinerzeit typisch flandrische Kopfbedeckung trägt.

(6) Spätgotisches Cover zur Luthers *Schrift gegen die päpstlichen Dekretalien* (1530; Wittenberger Holzschnitt):<sup>56</sup> Der Bildfries am unteren Rand des Holzschnitts bietet, wohl angeregt durch zahlreiche Entwürfe etwa von Lukas Cranach d.Ä. (s.u.), denselben Bildtyp mit dem schlafenden Paris vor spätgotischem Brunnen, mit dem Götterboten (im Heroldskostüm) und den drei nackten Göttinnen.

Wie es schon derartige Belege nahelegen, weitete sich die Verwendung dieses Bildtyps im Nordbereich seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf Einzelentwürfe von Kupferstichen/Holzschnitten und sogar auf künstlerische Gebrauchsobjekte aus:

(7) Spätgotischer Kupferstich (um 1460/70, Meister mit den Bandrollen, Einzelblatt; München, KStKab u.a.):<sup>57</sup> Der Hintergrund zeigt am mittleren Horizont einen eindrucksvollen Stadtprospekt (Beischrift: *Troja magna*). Im Vordergrund links stehen die drei Göttinnen (mit Beischriften: *Pallas, Iuno, Venus*), allesamt nackt und mit spätgotischer Überschlankung. Im Zentrum dominiert die Liebesgöttin mit einer ebenso graziösen wie selbstbewussten und siegessicheren Pose. Weiter nach rechts beugt sich der Götterbote (Beischrift: *Mercury*; mit Heroldskostüm) nach vorn zu dem unmittelbar vor einem Brunnenbecken schlafenden Prinzen (Beischrift: *Parys de Troia*; mit Ritterrüstung), um ihn mit seinem Heroldsstab aufzuwecken. Besonders interessant sind die Texte der Banderolen bei Pallas (*Tribuo victoriam et potestatem ultra Sampsonem*), bei Juno (*Divitiae mundi mea sunt dona, dico tibi*) und bei Venus (*O mea sunt dona amoris vincula*) sowie – von dem überlangen Text neben Merkur abgesehen – bei Paris bereits im Blick auf seine spätere Entscheidung: *O Mercury, recte multum apparet difficile, sed Venus pulchrior mihi videtur esse*.

(8) Spätgotischer Gebäckmodel (um 1460; Zürich, Schweizer Landesmuseum 14642):<sup>58</sup> Das dem vorangehenden Beleg entsprechende Bildschema, identisch auf späteren deutsch-flämischen

<sup>54</sup> Scherer 1963, 15; Ehrhart 1987, 215 Fig. 2; Maurits Smeyers, *L'Art de la Miniature flamande du VIIIe au XVIe siècle*. Tournai 1998, 448\*; Agapiou 2005, wie Anm. 40, 63 Fig. 8. – Parallele: Spätgotische Buchillustration zu *La vraye ystoire de Troye la grant* (um 1470; Oxford, Douce Ms. 353 S.C. 21928): Fritz Saxl/Hans Meier, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*. 3. Handschriften in englischen Bibliotheken 2. London 1953, Tf. XXIII, Abb. 61.

<sup>55</sup> Rosenberg 1930, 50 Abb. 9. – Parallele: Spätgotische Buchillustration zu *Livre d'Heures* (um 1450/60; Paris, Pb) mit Anbetung von Maria und Kind im Hauptbild und weitgehend identischem Bildtyp des Parisurteils am unteren Rand: Rosenberg 1930, 50 Abb. 10.

<sup>56</sup> Rosenberg 1930, 54 Abb. 11.

<sup>57</sup> Rosenberg 1930, 73 Abb. 17; AK Cranach 1974, wie Anm. 44, 615 Abb. 311 zu 624f. Nr. 529; Damisch 1997, 155; AK Venus 2000, wie Anm. 30, 81; AK Venus 2001, wie Anm. 30, 34.

<sup>58</sup> Hans H. Hofstätter, *Spätes Mittelalter*. Baden-Baden 1967, 156; AK Cranach 1974, wie Anm. 44, 213 Abb. 117 zu 625 Nr. 530; Damisch 1997, 160.



Bronzeplaketten übernommen, zeigt links den unterhalb des spätgotischen Brunnens schlafenden Prinzen, rechts davon den Götterboten, der mit seinem Heroldstab Paris weckt, und die drei völlig nackten Göttinnen. Auch hier gibt es interessante Banderolentexte als ‚Sprechblasen‘ für Merkur (an Paris gerichtet: *Streitt un nenn wylche du wilt*), für Venus (*Ich hon ghevalt ober al fruven*), für Juno (*Ich hon richdo[m] und gevalt der werlt*) und für Pallas (*Ich geben segen und gwin in gei[st]*).

Wie dominant diese im Mittelalter dominierende literarische Variante ‚Paris als schlafender Ritter‘ und der entsprechende Bildtyp im Nordbereich auch über das 15. Jahrhundert hinaus blieb, macht die Tatsache deutlich, dass sich auch bei bedeutenden Vertretern der deutsch-flämischen Malerei des 16. Jahrhunderts (z.B. Lukas Cranach d. Ä., Wolf Huber, Albrecht Altdorfer; Jan Gossaert) zahlreiche Zeichnungen und Gemälde mit dieser Thematik finden, die letzten Belege noch bis etwa 1540; im Folgenden lediglich eine kurze, für diese Entwicklung repräsentative Sequenz:

(9) Lukas Cranach d. Ä., *Urteil des Paris*. Holzschnitt 1508:<sup>59</sup> Prototyp für etwa ein Dutzend weiterer Entwürfe des Künstlers, hier mit ausgeprägter Tendenz zu kuriosen Details:<sup>60</sup> Der Vordergrund zeigt den schon ältlichen Ritter Paris im Tiefschlaf (an einen hohen Baum gelehnt; Federbusch, Helmvisier und Handschuhe liegen vor ihm am Boden; die Rüstung ganz im Stil der Zeit von Kaiser Maximilian) und den recht jugendlichen Reichsherold Merkur (phantastische Rüstung, gehörnter geflügelter Kniepanzer, geflügelter Helm), der den Schlafenden mit seinem Heroldsstab weckt und gleichzeitig die in ihrer Nacktheit nicht eben attraktive Juno zu ihm hinführt, während weiter nach rechts eine nackte Venus aufrecht als Blickfang posiert und eine nackte Minerva (in Rückenansicht) am Bildrand das insgesamt recht voluminöse göttliche Ensemble komplettiert. Den fatalen ‚Zankapfel‘ entdeckt man erst bei genauerem Hinsehen zu Füßen der späteren Siegerin am Boden liegen. Links vorn steht das gezäumte gesattelte Pferd des Ritters (auch als Hinweis auf die gegebene Jagdsituation); im Hintergrund ragen links und rechts zwei hohe Bäume empor (mit herabhängenden Wappenschilden des Herzogs von Sachsen). In der Mitte öffnet sich ein schöner Landschaftsprospekt.

(10) Albrecht Altdorfer, *Urteil des Paris*. Holzschnitt 1511:<sup>61</sup> Cranachs Zeitgenosse verzichtet auf solch kuriose Details. Unten in der Mitte liegt der jugendliche Ritter Paris (mit Rüstung) schlafend am Boden; neben ihm sein abgelegter Helm. Oberhalb stehen die drei Göttinnen, alle nackt und recht attraktiv (links zurückhaltend Minerva, von hinten gesehen; dann Juno, schließlich Venus, sich schon *en face* präsentierend). Weiter rechts hält die Göttin Discordia noch den ‚Zankapfel‘ in der Hand. Der ältliche Herold Merkur (mit ähnlich phantastischer Rüstung), rechts unten am Boden sitzend, streckt die Hand danach aus, um ihn an Paris weiterzugeben. Links oben erscheint als zusätzliche Figur der blinde Amorknabe und schießt aus einer flammenden Mischung von Blüte und Blitz einen Liebespfeil nach unten. Eine spektakuläre Landschaft mit Bäumen und Felsen sowie einer Brunnenanlage (am rechten Bildrand) gibt den Rahmen; im Durchblick halbrechts eine ferne Burganlage.

(11) Lukas Cranach d. Ä., *Urteil des Paris*. Gemälde 1513:<sup>62</sup> Bemerkenswert kompakte Realisierung des Traumgeschehens im üblichen Bildschema mit nur z.T. an den Prototyp (1508) anschließenden Details: Links unten am Boden nahe einer Brunnenfassung sitzt der jugendliche Ritter Paris (in rotem Gewand mit Schwert, gerüstet an Armen und Beinen, großer Helmbusch; über ihm erkennt man sein an einen Baum gebundenes Pferd); er hat im Traum den Blick nach oben auf das vor ihm ablaufende Geschehen gerichtet. Unmittelbar vor ihm steht der ältliche Reichsherold Merkur (in phantastischer

<sup>59</sup> Holzschnitt (36x25) Stuttgart, SG u.a.: Lucas Cranach d. Ä. 1472-1553. Das gesamte graphische Werk. München 1972, 370; AK Cranach 1974, wie Anm. 44, 212; Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. AK München Haus der Bayerischen Geschichte 1994, 140; Damisch 1997, 157; AK Venus 2000, wie Anm. 30, 446; AK Venus 2001, wie Anm. 30, 287; Troia. Traum und Wirklichkeit. AK Stuttgart, Forum der Landesbank Baden-Württemberg/ Archäologisches Landesmuseum Baden-Württemberg 2001, 248; Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne. Ausstellung von Werner Schade. AK Bucerius Kunst Forum Hamburg 2003, 70; 154.

<sup>60</sup> Zu ähnlichen Kuriositäten im ersten Holzschnitt der Aeneis-Ausgabe Straßburg 1502 vgl. S. 22 (mit Anm. 79).

<sup>61</sup> Holzschnitt (20x16) Basel, Kunstmuseum u.a.: Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Hrsg. von Hans Mielke. AK Kupferstichkabinett Berlin, Staatliche Museen PKB 1988, 121 Nr. 54; AK Venus 2000, wie Anm. 30, 447; AK Venus 2001, wie Anm. 30, 290.

<sup>62</sup> Gemälde (43x32) Pb (London, Sotheby's; ehemals Köln, WRM): AK Cranach 1974, wie Anm. 44, 271\*; Max J. Friedländer/Jakob Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*. Secaucus/N.J. 1978, Nr. 41\*; Damisch 1997, 161; AK Cranach 2003, wie Anm. 59, 144\*.

Kostümierung) und hält in seiner Linken den gläsernen ‚Zankapfel‘ (in Form des Reichsapfels). Von den drei nackten, auch dank ihrer durchsichtigen Schleier überaus ansehnlichen Göttinnen rechts (Variation des Drei-Grazien-Schemas) beugt sich die jugendliche Juno entgegenkommend zu Paris herab; Venus posiert hoheitsvoll-gelassen *en face* in gewohntem Selbstbewusstsein. Ganz am Bildrand steht Minerva, halb von hinten gesehen und am Geschehen fast unbeteiligt, doch als einzige mit Blick zum Bildbetrachter. Zwei knorrige Baumstämme, ein weiter Durchblick links auf Himmel und Berge und ein begrenzter Durchblick rechts auf Wald, Felsen und eine spektakuläre Burganlage geben den effektvollen Hintergrund für dieses ‚Parisurteil im Thüringer Wald‘.

(12) Lukas Cranach d. Ä., *Urteil des Paris*. Gemälde 1530.<sup>63</sup> Übernahme des Bildschemas vom vorangehenden Beleg in erheblich weiterem Hintergrundrahmen mit einigen Variationen: Ritter Paris, um einiges älter geworden, sitzt nun in voller Rüstung und breitkrempigem Hut wiederum vorn links auf felsigem Untergrund (auch hier dahinter sein Pferd). Der Reichsherold Merkur, auch deutlich älter geworden und barhäuptig, beugt sich zu ihm herab. Die drei Göttinnen, wiederum alle nackt, mit durchsichtigen Schleiern und langen Schmuckketten um den Hals, posieren hier *en face* in unterschiedlichen Positionen (eine weitere Variation des Drei-Grazien-Schemas), Juno mit dem rechten Arm auf der Schulter von Merkur, angezogenem linkem Bein und zum rechten Bildrand blickend, Venus mit Blick zum Bildbetrachter und beide Arme zurückgenommen, Minerva ganz rechts eher verlegen blickend und mit großem Hut. Im Hintergrund steht nur ein einzelner großer knorriger Baum, links davon eine Waldkulisse, rechts ein schöner Durchblick auf ferne Berge, eine schroffe Felspartie und eine Burganlage ganz rechts. Als Zusatzfigur schießt von oben links, wie schon in Altdorfers Holzschnitt (1511) und allen Spätentwürfen Cranachs zum Thema bis 1540, der geflügelte Amorknabe (hier ohne Augenbinde) seinen Liebespfeil nach unten auf die mythische Gruppierung.

(13) Jan Gossaert gen. Mabuse, *Urteil des Paris*. Federzeichnung um 1530.<sup>64</sup> Als erster flämischer Maler, der nach einer Italienreise (um 1508) ab etwa 1506 Themen des antiken Mythos behandelte, griff der Künstler gleichwohl auf die im Nordbereich verbreitete Stoffvariante zurück. Sein Tondo zeigt rechts die nackten drei Göttinnen, im Vergleich zu den Cranach-Entwürfen schon deutlich im Stil der italienischen Spätrenaissance: links Juno, die sich mit erhobenem linkem Arm ins rechte Licht zu rücken sucht, in der Mitte eine sich ebenso selbstbewusst wie gelassen präsentierende Venus (der Schleier um den Unterleib in der Tradition großer hellenistischer Vorgängerinnen), rechts leicht von hinten gesehen eine eher zurückhaltende Minerva, die ihre ‚Scham‘ mit einem Schleier verdeckt. Im Blickfeld der drei liegt unter einem hohen Baum der jugendliche Paris (in Ritterrüstung, den Helm vor sich am Boden abgelegt); den rechten Arm unter dem Kopf angewinkelt, träumt er sein Parisurteil. Hinter dem Baum am linken Bildrand hält der ältliche bärtige Götterbote Merkur (in eher normaler Kleidung; auf dem Kopf ein breitkrämpiger Spitzhut) in der Rechten den Apfel und blickt von oben zu Paris herab. Rechts neben dem großen Baum erkennt man im Hintergrund einen Brunnen und Paris' Pferd, das dort an einen weiteren Baum gebunden ist.

(14) Matthias Gerung, *Geschichte der Zerstörung Trojas*. Gemälde 1540.<sup>65</sup> Das großformatige figurenreiche Gemälde des deutschen Renaissancemalers behandelt verschiedene Phasen des Troianischen Krieg bis zum Untergang der Stadt. Die zentrale Szene im Vordergrund zeigt als Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung ein Parisurteil, das als eines der letzten seiner Art noch ganz den spezifisch mittelalterlichen Bildtyp aufweist: Ritter Paris liegt gewappnet am Boden, den Helm neben sich abgelegt, und träumt sein Parisurteil mit dem ältlichen Götterboten Merkur, der im Heroldskostüm hinter ihm unter einem hohen Baum sitzt, und den drei nackten Göttinnen (von links in der üblichen Reihenfolge: Juno, Venus und Minerva). Unter ihnen am Boden liegt der ‚Streitapfel‘; der Amorknabe (mit verbundenen Augen) spielt zu Füßen seiner göttlichen Mutter.

Im Gegensatz zu den zahlreichen Belegen dieses Bildtyps im Nordbereich finden sich die letzten Darstellungen in der italienischen Kleinkunst bereits um die Jahrhundertwende:

<sup>63</sup> Gemälde (35x24) Karlsruhe, Badische Kunsthalle: Rosenberg 1930, 79 Abb. 18; Friedländer/Rosenberg 1978, wie Anm. 62, Nr. 255\*; AK Cranach 1994, wie Anm. 59, 177; Damisch 1997, 162; AK Venus 2000, wie Anm. 30, 88; AK Venus 2001, wie Anm. 30, 44; AK Cranach 2003, wie Anm. 59, 9; 154.

<sup>64</sup> Federzeichnung (D. 24) Edinburgh, NGS/Scotland: Jean Gossaert dit Mabuse. AK Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1965 (u.a.), 287; Dia\*

<sup>65</sup> Gemälde Paris, Louvre: La Revue des Arts 9, 1959, 27 Fig. 2; Damisch 1997, 156; AK Troia 2001, wie Anm. 59, 246; Dia\*.

(15) Italienische Faiencegruppe (gegen 1500; London, Victoria and Albert Museum):<sup>66</sup> Das übliche Bildschema, hier allerdings ohne die Göttinnen. Links steht der Götterbote mit dem Apfel (Typ Reichsapfel) in der Rechten; seine Linke weist nach rechts auf den am Boden schlafenden Ritter Paris. Oberhalb steht dessen Pferd; im Hintergrund Architekturfassade (Brunnen?) und Baum.

(16) Italienisches Majolica-Tintenfass (um 1505; Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche):<sup>67</sup> Das vollständige Bildschema mit dem stehenden Götterboten links; zu seinen Füßen der schlafende Ritter Paris; im Hintergrund eine Brunnenanlage; links davon stehen die drei Göttinnen, alle bekleidet.

### Die Wiederentdeckung des *tipo classico* (A 1) in der italienischen Frührenaissance

Während im Nordbereich noch um 1400 die gelehrte Christine de Pizan in gleich drei Kapiteln der *Epistre d'Othéa* die verschiedenen mittelalterlichen Varianten zum Parisurteil jeweils mit allegorischer Gesamtausrichtung zusammenfasste, hatte bereits um 1360 Giovanni Boccaccio in seinem für die weitere Entwicklung der Mythenrezeption grundlegenden Hauptwerk *Genealogie deorum gentilium* die schon in der Antike dominierende poetisch-narrative Variante eindeutig in den Vordergrund gestellt (6,22,1-7) und nur abschließend auf den von Fulgentius ausgehenden allegorischen Traditionsstrang verwiesen (6,22,8-9).<sup>68</sup> Obwohl dieses neue mythographische Kompendium erst nach seiner Drucklegung (1472) in Italien und darüber hinaus bekannt wurde, bestimmte schon früher und mit zunehmender Ausschließlichkeit die Wiederentdeckung der antiken, poetisch-narrativ geprägten Grundform des Stoffes als *tipo classico* die weitere literarische und ikonographische Entwicklung in der italienischen Frührenaissance. Der folgende Abschnitt beschränkt sich auf eine repräsentative Auswahl des entsprechenden Bildmaterials vom Anfang des 15. Jahrhunderts bis zu dem Zeitpunkt, als auch im Nordbereich der antike Bildtyp wieder zunehmend präsent wurde:

(1) Florentinischer Cassone (um 1420):<sup>69</sup> Die Frontseite der Hochzeitstruhe behandelt das Thema in drei annähernd herzförmig ausgesparten Einzelbildern: (a) Nachdem die Göttin Discordia (als Büste im Bild oben rechts) den ‚Streitapfel‘ geworfen hat, geraten in einem Brunnenbecken mit kunstvollem Mittelaufsatz die drei Göttinnen Juno, Minerva und Venus in heftigen Streit, wer die schönste sei – eine literarisch nicht belegbare Parallelversion zur mythischen Situation bei der Hochzeit von Peleus und Thetis. (b) Daraufhin machen sich die drei Göttinnen (vermutlich in der kanonischen Reihenfolge Juno, Minerva und Venus), in kostbare Gewänder gehüllt, wie sie der florentinischen Mode zu Beginn des Quattrocento entsprachen, auf den Weg zum Idagebirge. (c) Dort wenden sie sich (vermutlich in derselben Reihenfolge und ebenfalls bekleidet) an den rechts sitzenden Hirten Paris, damit er ihren Streit entscheidet. Das Pferd rechts hinten passt eher zu Bildtyp C (‚Paris als schlafender Ritter‘).

(2) Florentinischer *desco da parto* (um 1430/40, Parismeister = Cecchino da Verona?):<sup>70</sup> Das Wöchnerinentablett spiegelt exemplarisch die Wiederentdeckung von Poetisierung und Sinnlichkeit des antiken Mythos in einem Simultanbild, das mit großer Erzählfreude und reizvollen Details ebenfalls in drei Szenen die Entwicklung bis zum Parisurteil darstellt: (a) Links oben diskutieren die drei am Boden sitzenden Göttinnen (in der Mitte Juno, rechts Minerva, links Venus) auf einer Wiese lebhaft miteinander über den fatalen Apfel, den die rotgewandete ‚böse Fee‘ Discordia aus den Wipfeln der Orangenbäume (Entsprechung zum mythischen Garten der Hesperiden?) zwischen sie geworfen hat. (b) Rechts oben instruiert der Götterbote Merkur (mit Heroldsstab) den jugendlich blonden, in hellem

<sup>66</sup> Guy de Tervarent, *Les énigmes de l'art III: L'héritage antique*. Paris 1946, Fig. 1.

<sup>67</sup> ART 10/1980, 152\*; Dia\*. – Leicht abweichendes Pendant (ebd.): Dia\*.

<sup>68</sup> Basistext: Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vincenzo Romano. Vol. 1, Bari 1951, 72 (Scrittori d'Italia 200), 302-304; *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di Vittore Branca. Vol. 7/8: *Genealogie deorum gentilium*. A cura di Vittoria Zaccaria. Milano 1998, 650-655.

<sup>69</sup> Cassone (61x142) Firenze, Palazzo Davanzati 164: Paul Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*. Textband/Tafelband. Leipzig 2. Aufl. 1923, 421 Nr. 905, Tf. CXCI; *Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo*. AK Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti 2005/06, 316\*; Dia\*.

<sup>70</sup> Desco (D. 57) Firenze, Bargello 2026C: Schubring 1923, wie Anm. 69, 238 Nr. 88, Tf. XIII; Rodney 1952/53, 59; Scherer 1963, 17; Liana Castelfranchi Vegas, *Die internationale Gotik*. Dresden 1966, Tf. 92\*; Anna Eörsi, *Die Malerei der internationalen Gotik*. Budapest 1984, Nr. 47\*; Damisch 1997, 244; Claudia Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum italienischen Bildtyp der deschi da parto*. Berlin/München 2003, 278 Tf. 4\*.

Gewand inmitten seiner Herde sitzenden Paris (mit langem Hirtenstab) über seine künftige Rolle als Richter. (c) In der Zentralszene unten reicht der Hirtenprinz, in der Linken seinen Stab haltend, mit der Rechten den Apfel der kleinsten und zugleich schönsten der drei vor ihm stehenden Göttinnen, der rotgekleideten Venus, die schon ihre Linke nach dem Siegespreis ausstreckt;<sup>71</sup> weiter rechts Minerva, ebenfalls mit ausgestreckter Hand; ganz rechts als größte die matronale Juno. Mit ihren phantasievollen Gewändern und den extravaganten Kopfbedeckungen wirken die drei Göttinnen fast noch wie mittelalterliche Feen oder Elfenköniginnen. Die Kostümierung aller Personen erfolgt frei von der Antikentradition nach den Vorgaben der florentinischen Mode des Quattrocento. Auch die zusätzliche Szene mit den spielenden Kindern am Brunnen unten links scheint eher dem Alltag entnommen.

(3) Florentinischer Cassone (um 1450; Parismeister = Domenico Veneziano?):<sup>72</sup> Die Frontseite der Hochzeitstruhe behandelt drei Einzelszenen aus der Anfangsphase des Troianischen Krieges: (a) Vor Felsen und Büschen im Hintergrund stehen rechts vorn die drei bekleideten Göttinnen um einen Brunnen herum und bespritzen sich (wohl im Streit, wer die Schönste sei, nachdem sie ihr Spiegelbild im Wasser des Brunnens gesehen haben; ein literarisches Vorbild der Szene ist nicht nachweisbar). Links vorn liegt ein junger Mann schlafend am Boden – wohl ein Anspielung auf den schlafenden Paris in der Tradition der *Troiaromane* (vgl. Typ C); allerdings trägt er hier keine Ritterrüstung, sondern nur einfache Hirtenkleidung. (b) Vor ähnlichem Hintergrund mit dichten Büschen stehen rechts vorn die drei nackten Göttinnen (im Drei-Grazien-Schema); links vorn sitzt vor bergigem Hintergrund Paris (in Hirtenkleidung, in der Rechten sein Hirtenstab) auf einer Felsstufe und reicht Venus den Apfel als Siegespreis. (c) In der dritten Szene der Frontseite ist dann der spätere Raub der Helena durch Paris als mythische Konsequenz aus dem Parisurteil dargestellt, und zwar mit der auf die *Troiaromane* zurückgehenden Lokalisierung im Venustempel auf der Insel Kythera.

(4) Florentinisches Cassonebild (um 1450/60; Parismeister = Cecchino da Verona?):<sup>73</sup> Simultanbild mit zwei Einzelszenen, die ein hoher Baum im Mittelgrund (mythische Assoziation: Baum der Hesperiden?) voneinander trennt. (a) Vor ferner Gebirgskulisse streiten die drei Göttinnen miteinander; links vorn Venus in hellerem Gewand, mit Flügelhaube und dem Apfel in der Rechten (Aufschrift in griech. Sprache: ‚der Schönen‘), weiter hinten in dunklem Gewand und mit Rosen im Haar Minerva, rechts vorn in matronalem Gewand Juno. Ganz rechts steht Jupiter als bärtiger älterer Mann mit hoher Kopfbedeckung (als Zeichen seiner Würde) und verweist die Streitenden mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner Rechten auf Paris als künftigen Richter. (b) Vor einer dichten Waldkulisse im Mittelgrund sitzt inmitten seiner Herde der junge Hirtenprinz in recht eleganten Kleidern auf einem Felsblock und überreicht den Siegespreis Venus als mittlerer der drei Göttinnen; vorn mit warnend erhobener Rechter Juno, hinten mit ausgestreckten Händen Minerva.

(5) Florentinisches Cassonebild (um 1480; Michele da Verona):<sup>74</sup> Das Frontbild dieser Hochzeitstruhe, das ein Zeitgenosse Botticellis malte, steht schon viel stärker in der Antikentradition. Vor zwei Gebirgsketten im Hintergrund, die unmittelbar an das reale Alpenpanorama zwischen Verona, Vicenza und Venedig erinnern, und einer kultivierten Landschaft im Mittelgrund hat Paris (links) soeben den Siegespreis an Venus (rechts) überreicht; die beiden Verliererinnen stehen als solidarische Zweiergruppe dazwischen. Der Reiter am rechten Bildrand kann, doch muss nichts mit dem Götterboten zu tun haben. Während Paris ein elegantes höfisches Kostüm des Quattrocento trägt, sind die drei Göttinnen bereits antikisch nackt dargestellt. Bäume und Vögel betonen das natürliche Ambiente des mythischen Geschehens.

(6) Florentinisches Cassonebild (um 1485/90, Werkstatt Sandro Botticelli):<sup>75</sup> Das Pendant aus der Werkstatt dieses berühmten Künstlers, der sich immer schon auch als Maler von Hochzeitstruhen

<sup>71</sup> Korrektur zu IANUS 34, 2013, 48 (oben), wo die mittlere Göttin als Venus bezeichnet wurde.

<sup>72</sup> (1) Cassone (je 45x42) eh Wien, Slg. Lanckoronski: Schubring 1923, wie Anm. 69, 261 Nr. 166, Tf. XXXIV, 1; (2) Glasgow, Burrell Collection (ehemals London, Slg. Benson): Schubring 1923, 261, Nr. 165, Tf. XXXIV, 3: Dia\*; (3) eh Wien, Slg. Lanckoronski: Schubring 1923, 261 Nr. 167, Tf. XXXIV, 2.

<sup>73</sup> Cassone Philadelphia, ehemals Slg. Johnson: Schubring 1923, wie Anm. 69, 261f. Nr. 168, Tf. XXXV.

<sup>74</sup> Cassone (185x105) London, ehemals Slg. Sabin: Schubring 1923, wie Anm. 69, 430 Nr. 956, Tf. CCIX.

<sup>75</sup> Cassone (81x197) Venezia, Slg. Cini: Dipinti Toscani e oggetti d'arte dalla collezione Vittorio Cini. A cura di Federico Zeri, Mauro Natale e Alessandra Mottola Molino. Vicenza 1984, Nr. 15, Tf. 5\*. – Ein weiteres Parisurteil verbirgt sich in Botticellis berühmtem Gemälde *La Calunnia secondo Apelle* (um 1490; Firenze, Galleria degli Uffizi) halblinks im Architekturrahmen des Mittelgrunds. Das Relief auf der Säulenbasis rechts unten hinter der schwarzgekleideten Gestalt der Reue (*Rimorso*) zeigt einen entspannt sitzenden Paris (rechts, mit phrygischer Mütze?) und ihm gegenüber, nur schemenhaft erkennbar, die stehende Dreiergruppe der Göttinnen: L'opera

betätigte, realisiert den *tipo classico* mit großer Erzählfreude und (trotz der Verhüllung der weiblichen Hauptpersonen) auch mit hoher Sinnlichkeit. Vor idyllischem Landschaftshintergrund, der mit Hafengebäude (links) und einer größeren Stadt (ganz rechts; wohl Troia) zugleich die Fortschritte perspektivischer Malerei im Quattrocento dokumentiert, stehen halblinks die drei Göttinnen, reich gewandet in der Manier des sog. ‚reichen Stils‘ (ab 430 v. Chr.), wie ihn über Vorbilder der römischen Kunst die italienische Frührenaissance ab 1450 z.T. übernahm. Halbrechts überreicht Paris, der als Hirte, nicht eben einfach gekleidet, inmitten seiner Herde unter einem Baum sitzt, den Siegespreis der Liebesgöttin, die, ihm am nächsten stehend, in ihrer wallenden hellen Kleidung eindeutig zum Blickfang wird. Mit dem Fehlen des Götterboten ergibt sich eine Konzentration auf die vier Protagonisten. Das größere Schiff in der Bucht links und das kleinere Schiff im Durchblick aufs Meer könnten bereits auf Paris' spätere Fahrt nach Griechenland zur Entführung Helenas vorausweisen.

(7) Florentinisches Tafelbild (um 1490; Schule Ghirlandai):<sup>76</sup> Weitgehend dasselbe Bildschema seitenverkehrt, ebenfalls mit Konzentration auf vier Hauptpersonen, bietet dieser Entwurf aus dem florentinischen Umfeld. Vorn links sitzt Paris, ebenfalls nicht eben einfach gekleidet, in der Linken seinen Hirtenstab haltend, auf einer Felsstufe und überreicht gerade mit der Rechten den Siegespreis an die Liebesgöttin; auch hier schaut sein Hirtenhund dabei zu. Venus ist hervorgehoben durch die Flügelhaube auf ihrem Kopf; alle drei Göttinnen haben die Brust entblößt (von Minerva rechts mit Keuschheitsgestus einigermaßen verdeckt); mit ihren wallenden Gewändern sind sie nicht weniger reich gekleidet als im vorangehenden Entwurf. Der Landschaftsrahmen mit Höhle am Meeresstrand und Küstenlandschaft im Hintergrund zeigt ebenfalls ein kleineres Schiff draußen auf dem Meer.

(8) Toskanischer *desco da parto* (um 1495; Girolamo di Benvenuto):<sup>77</sup> Ähnlich realisiert das Wöchnerinentablett des aus Siena stammenden Künstlers (1450-um 1524) den Mythos im *tipo classico* mit Reduzierung auf die vier Hauptpersonen. Auch hier sitzt Paris, nun in vornehmer Kleidung und ohne begleitende Herde, links auf einer Felsstufe, den Apfel noch ungeschlüssig in der Rechten haltend. Direkt ihm gegenüber steht als Blickfang die völlig nackte Liebesgöttin, ganz und gar siegessicher mit ihm leicht zugeneigtem Kopf, intensivem Blick in seine Richtung und sich ihm öffnender Haltung beider Arme. Hingegen schaut Minerva, in schlichtem bräunlichem Kleid und in der Rechten ein Buch haltend, eher ungeschlüssig nach oben; ihre Linke weist gar zum rechten Bildrand. Auch die etwas matronenhafte Juno, mit langem blondem Zopf und ganz in ihr purpurnes Oberkleid gehüllt, wendet sich mit einer Lampe in der Linken Minerva zu, nur mit dem Blick in Richtung Paris. Ergänzend schießt der geflügelte Amorknabe von links oben seinen Liebespfeil auf Paris und nimmt damit dessen Entscheidung vorweg. Den Rahmen bildet eine idyllische, perspektivisch perfekt realisierte Renaissancelandschaft mit Büschen, schlanken Bäumen und einem weiten Himmel.

(9) Italienischer Kupferstich (um 1510; Marcantonio Raimondi, Entwurf von Raffaello Santi):<sup>78</sup> Der berühmte Kupferstecher realisierte nach unmittelbarer Vorlage eines (inzwischen stark beschädigten) römischen Sarkophags (um 160 n. Chr.; Roma, Villa Medici) das klassische ikonographische Schema, das für die gesamte weitere Bildtradition des Mythenthemas bestimmend blieb. Der Kupferstich übernimmt vom Sarkophag die Randdetails oben (Sol mit Quadriga, Dioskuren, thronender Jupiter mit

---

completa del Botticelli. Milano 1978 (Classici dell'Arte 5), Tf. LII/LIII\*; Alexandra Grömling/Tilman Lingesleben, Alessandro Botticelli 1444/45-1510. Köln 1998, 109\*.

<sup>76</sup> Cassone London, Slg. Woodward: Schubring 1923, wie Anm. 69, 425 Nr. 923, Tf. CXCVIII.

<sup>77</sup> Desco (D. 67) Paris, Louvre M.I. 587: Schubring 1923, wie Anm. 69, 334 Nr. 480, Tf. CXIV; Lawrence Gowing, Die Gemäldesammlung des Louvre. Köln 1988, 156\*; Däubler 2003, wie Anm. 70, 285; Dia\*. – Die weitere Stilentwicklung zur Hochrenaissance dokumentiert eine Gemäldekopie der Giorgione-Werkstatt (um 1505; Dresden, Gemäldegalerie: Singer 1925, Abb. 29) mit reduziertem *tipo classico* (links am Boden sitzend Paris, ihm gegenüber die nackte Dreiergruppe der Göttinnen mit der blonden Venus als Blickfang).

<sup>78</sup> Kupferstich (29x43) London, BM u.a.: Scherer 1963, 18; Damisch 1997, 72. 196 (Det.); Stephanie Buck/Peter Hohenstatt, Raffaello Santi, genannt Raffael 1483-1520. Köln 1998, 94\*; AK Venus 2000, wie Anm. 30, 425; AK Venus 2001, wie Anm. 30, 261; Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit. AK Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung 2001, 142; AK Troia 2001, wie Anm. 59, 249; IANUS 34, 2013, 49\* (mit Angaben zum Vorbild des römischen Sarkophags und der Nachwirkung in Manets Gemälde ebd. 48f.). Nach dieser Vorlage gestaltete z.B. der sog. Maestro verde (Faenza) um 1525 eine italienische Majolika (Ecouen, Musée de la Renaissance; Dia\*). – Ein früherer Entwurf von Raimondi (1504/05; KSt London BM u.a.: Humanismus in Bologna 1490-1510. AK Wien, Graphische Sammlung Albertina 1988, 117 Nr. 14) beschränkte sich im Hochformat auf einen antikisch nackten Paris (rechts, vor einem Felsüberhang sitzend) und die völlig nackte Dreiergruppe der Göttinnen (links; Drei-Grazien-Schema). Nach dieser Vorlage gestaltete z.B. Maestro Giorgio (Gubbio) um 1520 eine italienische Majolika (Paris, Petit Palais: Dia\*).

Caelus zu Füßen) und die Dreiergruppe unten rechts. Dabei wird aus der weiblichen Gottheit der Vorlage eine nackte Nymphe, aus den beiden Göttern Flussgötter (spätere Übernahme des Schemas durch Édouard Manet in seinem Gemälde *Le déjeuner sur l'herbe* 1863). Zusätzlich erscheinen am linken Bildrand (ebenfalls als Übernahme aus dem Bildfeld des römischen Sarkophags ganz links) drei Quellgottheiten des Idagebirges. Die auf Raffael zurückgehende Hauptszene bietet die drei Göttinnen in antiker Nacktheit (von rechts eine eher zurückhaltende Minerva in Rückenansicht; eine selbstbewusste Venus, vom Amorknaben begleitet, als künftige Siegerin; weiter links als Randfigur Juno), dann im Mittelgrund den Götterboten (mit Flügelhaube und Heroldsstab) und schließlich den niederkauernenden Hirtenprinzen, der in der erhobenen Rechten Venus den Apfel entgegenhält.

### **Zur weiteren Entwicklung in der deutsch-flämischen ‚Renaissance‘**

Abschließend noch ein Blick auf die weitere ikonographische Entwicklung im Nordbereich, wo in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Bildtyp ‚Paris als schlafender Ritter‘ aus den mittelalterlichen *Troiaromanen* (Typ C) allmählich abgelöst wurde durch den sich von Italien her zunehmend durchsetzenden *tipo classico* (Typ A 1); dazu wenige repräsentative Belege:

(1) Deutscher Holzschnitt zu Vergil, *Aeneis* (1502; Straßburg, Sebastian Brant):<sup>79</sup> Der Eröffnungsholzschnitt der illustrierten Aeneis-Ausgabe zeigt oben u.a. die Stadtansicht von Karthago (mit den drei Parzen Klotho, Lachesis und Atropos), in der Mitte links am Bildrand den am Schreibpult sitzenden Dichter und vor ihm seine inspirierende Muse. Der Vordergrund bietet eine an die spätere Entwürfe von Lukas Cranach d. Ä. (S. 17f.) erinnernde Realisierung des Parisurteils. Im Zentrum überreicht ein struppiger Hirtenparis (einfache Kleidung; Hirtenstab und Brotbeutel liegen hinter ihm am Boden) einer nackten, fast dünnen Venus (lange strubbelige Haarmähne; vor ihr als Attribut drei Täubchen) den Apfel als Siegespreis. Weiter rechts posieren eine nackte, noch unproportioniertere Juno (in der Hand ein Szepter als Zeichen ihrer Würde; vor ihr als Attribut der Pfau) und eine weitgehend gerüstete Minerva (mit Flügelhelm und Lanze in der Rechten; neben ihr unten als Attribut die Eule) als Randfiguren. Im Gegensatz zu vielen mittelalterlichen Bildbelegen gibt es hier klare Unterscheidungskriterien für die drei Göttinnen; dieser Trend setzt sich in der neueren Bildtradition fort bis zur ausgehenden Historienmalerei um 1900. Unten links schießt der kleine geflügelte Amorknabe (mit Augenbinde) seinen Liebespfeil in Richtung Paris. Von manch drastischen Elementen und einem gewissen Mangel an Eleganz abgesehen, entspricht die Darstellung in ihrer spontanen Erzählfreude nicht nur der speziellen Textvorgabe (Vergil, *Aeneis* 1,27), sondern tendiert auch schon eindeutig zur antiken Grundform (Typ A 1).

(2) Peter Vischer d. J., Illustration zu Pankraz Bernhaupt, *Apologia poetarum* (1512/14; Berlin, Ms. lat. fol. 335, f. 74r):<sup>80</sup> Der Nürnberger Humanist behandelte in seiner Sammlung zu zeitgenössischer Literatur u.a. das Humanistendrama von Jacobus Locher, *Iudicium Paridis* (Ingolstadt 1502).<sup>81</sup> Das Frühwerk des Nürnberger Künstlers (1487-1528) übernimmt den italienischen *tipo classico* (A 1) in der Manier von Marcantonio Raimondi und Zeitgenossen. Links sitzt der Hirtenprinz nackt auf einem abgeschnittenen Baumstumpf, den Hirtenstab in der Linken, und reicht mit der ausgestreckten Rechten den Apfel als Siegespreis weiter an die gleichfalls völlig nackte Liebesgöttin, die mit blondem Haar, ganz ohne jeden Schmuck, vor ihm steht. Mit der Linken hat sie ihren kleinen Sohn Amor bei der Hand gefasst, der das vor seinen Augen ablaufende Geschehen mit sichtlichem Interesse verfolgt. Vorn rechts wendet sich Juno (mit Attribut Mauerkrone auf dem Kopf), bis auf einen Umhang gleichfalls nackt, enttäuscht von der Szene ab, ebenso wie im Hintergrund Minerva, die bis auf den Flügelhelm auf dem Kopf und ein graues Tuch über der Schulter von der vorangehenden Vorstellung vor Paris noch nackt ist. Der Hintergrund mit hohem Bäumen ergibt das idyllische Ambiente für ein ‚Parisurteil im Frankenwald‘; der im Vordergrund am Boden schlafende Hirtenhund bietet ein typisches *genre*-Element. Allerdings entspricht der eindeutig narrative Grundcharakter der Darstellung wiederum nicht den allegorisch-didaktischen Intentionen der Textvorlage.

<sup>79</sup> Vergil, *Aeneis*. Übersetzt von Johannes Götte. Hrsg. und kommentiert von Manfred Lemmer. Leipzig 1979, 6; Peter Grau/Hans-Ludwig Oertel: *Carmina Illustrata. Zur Veranschaulichung von Odyssee, Aeneis und Metamorphosen*. Bamberg 2004 (Auxilia 42), 98.

<sup>80</sup> Kolorierte Federzeichnung (30x21): AK Glanz der alter Buchkunst 1988, wie Anm. 21, 263\*; AK Venus 2000, wie Anm. 30, 86; AK Venus 2001, wie Anm. 30, 40.

<sup>81</sup> Dazu schon S. 13 (mit Anm. 42).

(3) Niklaus Manuel Deutsch, *Urteil des Paris* (um 1517/18):<sup>82</sup> Der Schweizer Maler und Humanist (um 1484-1530) verlegt das mythische Thema ins Schweizer Mittelland mit einer originellen Verbindung von konventionellem Bildschema und z.T. exzentrischer Ausführung. Der Richter Paris, rechts vorn unter einem hohen Baum sitzend im Kostüm eines Schweizer Landedelmans (mit der Physiognomie des Künstlers?), hat gerade den roten Apfel (mit Aufschrift) der Liebesgöttin überreicht. Diese steht unmittelbar vor ihm in schöner Profilansicht; völlig nackt bis auf die Flügelhaube auf ihrem Kopf, eine kostbare Halskette und einen langen durchsichtigen Schleier, der ihre pralle, ganz realistisch gegebene Körperlichkeit eher steigert als verhüllt. Hinter ihr steht als schmollende Verliererin Juno in buntem, mit Hermelin besetztem Matronengewand und mit der Haube einer ebenso biedereren wie wohlhabenden Berner Bürgersfrau auf dem Kopf. Das seltsame Ensemble komplettiert ganz links „die eher karnevaleske Minerva“<sup>83</sup>, fast völlig nackt und im Gegensatz zu ihrem eher verschämten Gesicht ganz toll herausgeputzt mit Straußenfedern auf dem Kopf, grünem Brustband, blutrotem Schild mit blauer Randzone, einem Schwert in der Rechten und in der Linken dem abgeschlagenen Haupt eines kleinen grünen Drachen – eine der kuriosesten Vertreterinnen in der gesamten Bildtradition. Nachträglich (!) schießt rechts oben vom Ast des großen Baumes der kleine geflügelte Amorknabe (Beischrift CUPIDO, mit Augenbinde) seinen Liebespfeil auf Paris (mit dem lehrhaften Fazit: ‚Liebe macht blind‘; entsprechend am Baumstamm die Inschrift PARIS VON TROY DER TORECHT = ‚der Törichte‘). Insgesamt dem italienischen *tipo classico* entsprechend, beschränkt sich auch diese Darstellung fast völlig auf vier Hauptakteure. Die frühmanieristische Körperlichkeit der weiblichen Figuren entspricht keineswegs dem klassischen Antikenideal der italienischen Hochrenaissance; umso feiner die jeweilige Physiognomie der Beteiligten (vermutlich Portraits von Zeitgenossen). Vor dem dekorativen Dunkelgrün des Waldes heben sich die hellen bunten Figuren geradezu vollplastisch und höchst wirkungsvoll heraus.

(4) Frans Floris, *Urteil des Paris* (um 1547):<sup>84</sup> Der seinerzeit bekannte flämische Maler (um 1516-1570), stilistisch zwischen Renaissance und Manierismus stehend, behandelte das Thema auf der Grundlage des prägenden Kupferstichs von Marcantonio Raimondi (um 1510) in diesem eher konventionellen, doch ungewöhnlich figurenreichen Hauptwerk mit typisch flämischen Einzelementen. Der Hirtenprinz sitzt mit roter phrygischer Mütze, bis auf den Umhang um die Hüften antikisch nackt, im Bildzentrum zu Füßen eines hohen Baumes, den Hirtenstab in der Linken. Mit der Rechten hat er gerade den Siegespreis der blonden Venus zuerkannt, die als schöner klassischer Akt völlig nackt links von ihm steht; zu Füßen beider der kleine Amorknabe (hier ohne Pfeil, Bogen und Augenbinde). Oberhalb von Venus erscheint als Symbolfigur ihres Erfolgs die geflügelte Victoria. Auf der anderen Seite steht die gleichfalls nackte Juno und quittiert die für sie negative Entscheidung mit einer teils ungläubigen, teils warnenden Geste ihrer Linken. Den rechten Arm hat sie solidarisch auf die linke Schulter der gleichfalls unterlegenen Minerva gelegt, die, nackt bis auf den Helm auf ihrem Kopf und ein gelbes Tuch über dem rechten Oberschenkel, in der Linken ihre Lanze hält. Hinter beiden blickt der Götterbote Merkur, auf dem Kopf den üblichen Flügelhut, in der Rechten den Heroldsstab, mit zusätzlich erhobener Linker zum Himmel empor, wo rechts oben im Bild der Götterkönig Jupiter mit anderen olympischen Gottheiten das Geschehen beobachtet. Die Darstellung komplettiert auf der linken Seite unten der Hirtenhund des Paris. Die Gruppierung oberhalb mit dem römischen Sarkophag als Brunnenbecken, dem gelagertem Flussgott und den zwei Nymphen orientiert sich an Vorgaben aus Raimondis Kupferstich.

Mit diesem Bildentwurf wurde endgültig auch im Nordbereich der italienische *tipo classico* (**A 1**) zum Maßstab künftiger Darstellungen des Themas, sei es im deutsch-flämischen

<sup>82</sup> Gemälde (223x160) Basel, Kunstmuseum: Gerhard Ulrich, Schätze deutscher Kunst. München u.a. 1972, 299\*; Niklaus Manuel Deutsch. Maler, Dichter, Staatsmann. AK Kunstmuseum Bern 1979, 233-236 Nr. 80, Abb. 35; Michael Jacobs, Mythological Painting. London 1979, 65\*; Gottlieb Leinz, Die deutsche Malerei. Freiburg u.a. 1984, 91\*; Manfred Wundram, Renaissance. Von Leonardo und Dürer bis El Greco. Herrsching um 1990, 62\*; Ingo F. Walther (Hrsg.), Malerei der Welt. Eine Kunstgeschichte in 900 Bildanalysen. Von der Gotik bis zur Gegenwart. Köln 1995, 198\*; Damisch 1997, 187; AK Cranach 2003, wie Anm. 59, 55\*.

<sup>83</sup> AK Deutsch 1979, wie Anm. 82, 233.

<sup>84</sup> Gemälde (120x160) Kassel, Schloss Wilhelmshöhe GK 1001: Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance. AK Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 1995, 25\*; Bernhard Schnackenburg, Staatliche Museen Kassel. Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog. Mainz 1996, 134\*, Tf. 8; AK Venus 2000, wie Anm. 30, 120; AK Venus 2001, wie Anm. 30, 59; Dia\*.

Manierismus etwa bei Joachim Wtewael, dessen Gemälde (um 1615)<sup>85</sup> ein eher konventionelles Parisurteil im linken und mittleren Vordergrund mit dem Apfelwurf der Discordia bei der Hochzeit von Peleus und Thetis im rechten Hintergrund verbindet, sei es im deutsch-flämischen Barock etwa bei Peter Paul Rubens. Der große flämische Malerfürst brachte im Zusammenhang mit seiner ersten Italienreise zunächst eine frühe Gemälde­skizze zum Thema heraus (um 1599/1600)<sup>86</sup>, die im Wesentlichen Marcantonio Raimondis Vorgaben in zauberhaften Pastellfarben umsetzte. Wenig später ging aus diesem Vorentwurf ein erstes großes Gemälde hervor (um 1600/1601)<sup>87</sup>, das nicht nur dank seiner ungewöhnlichen Farbgebung zu den *highlights* in Rubens' Frühwerk zählte. Im Verlauf der nächsten Jahrzehnte schuf der Künstler dann weitere z.T. großformatige Gemälde zum Thema<sup>88</sup>, mit denen er die Bedeutung des Parisurteils als Standardthema in der neueren europäischen Kunsttradition nachhaltig begründete.

#### KURZBIBLIOGRAPHIE ZU TRADITION UND REZEPTION DES PARISURTEILS ZWISCHEN SPÄTANTIKE, MITTELALTER UND RENAISSANCE:

- Damisch 1997: Hubert Damisch, *Le Jugement de Paris*. Iconologie analytique 1. Édition revue et augmentée. Paris 1997 (1. Aufl. 1992)
- Ehrhart 1987: Margaret J. Ehrhart, *The Judgment of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*. Philadelphia (University of Pennsylvania Press) 1987
- Inge El-Himoud-Sperlich, *Das Urteil des Paris*. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jh. Diss. München 1977
- Reinhardt 1990: Udo Reinhardt, *Das Parisurteil bei Fulgentius (myth 2,1)*. Tradition und Rezeption. In: *Studien zu Gregor von Nyssa und der christlichen Spätantike*. [Festschrift für Andreas Spira]. Leiden 1990 (Supplements to *Vigiliae Christianae* 12), 343-362
- Rodney 1952/53: Nanette B. Rodney, *The Judgment of Paris*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 11, 1952/53, 57-67
- Rosenberg 1873: Adolf Rosenberg, *Das Parisurteil in der Kunst des Mittelalters*. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst*. *Kunstchronik* 8, 1873, 363-366
- Rosenberg 1930: Marc Rosenberg, *Von Paris von Troia bis zum König von Mercia*. Die Geschichte einer Schönheitskonkurrenz. Darmstadt 1930
- Scherer 1963: Margaret S. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature*. New York, London 1963, 10-23
- Singer 1925: Hans Wolfgang Singer, *Das Parisurteil*. Dresden 1925

<sup>85</sup> Gemälde (55x74) London, NG: Felicity Woolf, *Myths & Legends*. Paintings in the National Gallery. London 1988, 12\*; Damisch 1997, 231.

<sup>86</sup> Gemälde­skizze (33x44) Wien, Akademie 644: Michael Jaffé, *Catalogo completo Rubens*. Milano 1989, 147 Nr. 12. – Peter Paul Rubens 1577-1640. Katalog I: Rubens in Italien. Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen. AK Wallraf-Richartz-Museum Köln 1977, 340\* Nr. 13; Didier Bodart, *Pietro Paolo Rubens (1577-1640)*. AK Padova, Palazzo della Ragione 1990, 47\* Nr. 6; AK Fiamminghi 1995, wie Anm. 84, 296\*; Renate Trnek, *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Die Sammlung im Überblick. Wien u.a. 1997, 105\*; *Die Geburt des Barock*. *The Genius of Rome 1592-1623*. AK Royal Academy of Arts, London u.a. 2001, 199\*; Rubens. AK Lille, Palais des Beaux-Arts 2004, 39\*; Dia\*.

<sup>87</sup> Gemälde (134x175) London, NG 6379: Jaffé 1989, wie Anm. 86, 148 Nr. 13. – AK Rubens Köln 1977, wie Anm. 86, 158; Charles Scribner III, *Peter Paul Rubens*. New York 1989, 5\*; Damisch 1997, 247; AK Venus 2000, wie Anm. 30, 363\*; AK Rubens Lille 2004, wie Anm. 86, 38; Dia\*.

<sup>88</sup> Einzelnachweise im Register bei Jaffé 1989, wie Anm. 86, 381 s.v. *Giudizio di Paride*. Vgl. auch Fiona Healy, *Rubens and the Judgement of Paris*. A Question on Choice. Tournhout 1997.



## (2) Rezeptionsformen des griechischen Mythos in der Bildenden Kunst der Moderne: Fallbeispiel ‚Parisurteil‘ (Vortrag Universität Mainz 1999)<sup>1</sup>

### Allgemeine Vorbemerkungen zur Mythosrezeption

Spätestens seit der großen Krise der abendländischen Tradition zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat auch der griechische Mythos mit seiner kulturellen Bedeutung insgesamt ein wesentliches, von Anfang an konstitutives Element verloren: seine regulativ-normative Rolle (i.S. einer gewissen kollektiven Verbindlichkeit).<sup>2</sup> Seither ist er nur noch *ein* Themenbereich unter vielen, im Bewusstsein der gestaltenden Künstler mehr denn je Objekt subjektiver Aus- und Umdeutung, zumal wenn Mittelbarkeit neuerdings kein verbindliches hermeneutisches Postulat mehr darstellt und künstlerische Kreativität zunehmend nur noch sich selbst verantwortlich scheint. Andererseits ist die Faszination der alten Themen nach wie vor bemerkenswert, zumal wenn sie in Literatur und Kunstobjekten des 20. Jahrhunderts realisiert sind. Kein Wunder, ist es doch *unser* Jahrhundert, die Wirklichkeit, in der *wir* leben, denken, wahrnehmen, empfinden; und Mythos, immer auch schon Medium zum Ausdruck spezieller Inhalte der jeweiligen Zeit, bietet unter den völlig veränderten Voraussetzungen der Gegenwart einen hochsensiblen Indikator, gleichsam einen Seismographen, für jeweilige Veränderungen des Zeitgeistes<sup>3</sup>, so differenziert und uneinheitlich er sich in letzter Zeit auch entwickeln mag. Trotz der abnehmenden Bekanntheit mythischer Themen in der Bildenden Kunst der Gegenwart<sup>4</sup>, was etwa auch ihre Verwendbarkeit für Karikatur und Werbung zunehmend begrenzt,<sup>5</sup> bietet sich immer noch ein bemerkenswert **breites Spektrum von Einzelthemen**.<sup>6</sup>

(a) **Traditionell bekannte Stoffe**: Unter den Handlungsmythen sind dies vor allem die Standardthemen Raub der Europa, Leda mit Schwan und Parisurteil; daneben häufiger auch noch Apoll und Daphne, Danaë mit Goldregen sowie seltener Andromedas Rettung durch Perseus; im Blick auf die Darstellung einzelner Göttergestalten vor allem Aphrodite/Venus<sup>7</sup> mit

<sup>1</sup> Gegenüber dem Originalvortrag (Universität Mainz, Studium Generale 8.5.1999) wurde der Beitrag schon für die damals vorgesehene Publikation wesentlich erweitert und um möglichst vollständige Publikationsangaben zu den einzelnen Kunstobjekten in den Fußnoten ergänzt. Abkürzungen (vgl. auch die Literaturliste am Schluss des Beitrags): \* Farbabbildung, ° ohne Abbildung; AK = Ausstellungskatalog, MK = Museumskatalog, Dia(thek Vf.). [Ergänzende Verweise auf spätere Publikationen in den Anmerkungen werden in eckigen Klammern gegeben.]

<sup>2</sup> [Dazu die grundlegenden Ausführungen in Reinhardt, MH 2011, 21f.].

<sup>3</sup> [Dazu die allgemeinen Ausführungen in Reinhardt, MH 2011, 280]

<sup>4</sup> Basisliteratur: AK Hannover 1950: Der antike Mythos in der neuen Kunst. AK Hannover, Kestner-Museum 1950; Christa Lichtenstern, Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken. Ovid-Rezeption, Surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst. Weinheim 1992; Christiane Freitag, Altsprachlicher Unterricht und Moderne Kunst. Lektüreprojekte. Bamberg 1994 (Auxilia 35), Udo Reinhardt, Griechische Mythen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts (Materialien-Typologie-Dokumentation). In: Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Berlin 1997 (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa. Beiheft 2), 190-228 (= Reinhardt 1997a); L'ombra degli Dei. Mito greco e arte contemporanea. A cura di Eva di Stefano. AK Civica Galleria ‚Renato Guttuso‘, Villa Cattolica 1998; Udo Reinhardt, Griechische Mythen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Highlights aus Homers *Odyssee* und Ovids *Metamorphosen*. In: Gymnasium 107, 2000, 25-71 (= Reinhardt 2000a). [Gesamtüberblick im vorläufigen Forschungsbericht bei Reinhardt, MH Ntr. 2018, 97f.; Verweise auf weitere Spezialbeiträge in den Anmerkungen].

<sup>5</sup> Basisliteratur: Antiken auf die Schippe genommen. Bilder und Motive aus der Alten Welt in der Karikatur. Hrsg. von Max Kunze. AK Winkelmann-Museum Stendal 1998 (u.a.). Mainz 1998; Udo Reinhardt, De Europa moderna plus minusve iocose delineata (*Europa in der modernen Kunst, Karikatur und Werbung*). In: Vox Latina 34, 1998, 2-30. [Überblick zu neuerer Literatur bei Reinhardt, MH Ntr. 2018, 96f.; zu späteren Beiträgen vgl. die Publikationsliste hier im Anhang S. 244-256, spez. zu Reinhardt 2001b, 2002b und 2007c].

<sup>6</sup> Vgl. Reinhardt 1997a, wie Anm. 4, 224-226; zur bildlichen Rezeption von Themen aus Ovids *Metamorphosen*: Reinhardt 2000a, wie Anm. 4; 48-69. [Basisbehandlung: Udo Reinhardt, Ovids *Metamorphosen* in der modernen Kunst. Eine visuelle Ergänzung für die Schullektüre. Bamberg 2001 (Auxilia 48, = Reinhardt 2001a)].

<sup>7</sup> Dazu Udo Reinhardt, Das Neueste von Venus. Bilder der Liebesgöttin als Spiegel der Zeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Faszination Venus. Bildnis einer Göttin von Cranach bis Cabanel. AK Wallraf-Richartz-Museum Köln 2000/01 (mit exemplarischem Material und weiterer Literatur).

Eros/Amor, Flora und Grazien sowie Dionysos/Bacchus mit Silen, Faun und Mänaden; seltener Zeus/Jupiter, Hermes/Merkur und Ares/Mars, Artemis/Diana und Athene/Minerva.

(b) **Künstlerisch-kreativ relevante Stoffe:** Dazu zählen in erster Linie die Themen vom Sänger Orpheus (und Eurydike) sowie vom Bildhauer Pygmalion (und Galatea), hingegen nur noch selten der Musengott Apollon, ggfs. auch in Verbindung mit Pegasos und den Musen.

(c) **Zeitspezifisch interessante Stoffe:** Aus dem Bereich der Urmythen sind dies Kronos/Saturn kinderverschlingend, die mythische ‚Eva‘ Pandora sowie die Titanen Prometheus und Atlas; aus der älteren Phase der Heroenmythen z.B. Sisyphos mit seinem Stein, der geschundene Marsyas, die Heroinnen Niobe und Pasiphae; aus der mittleren Phase z.B. Minotaurus und Labyrinth, Daidalos und Ikaros (spez. mit politischen Umsetzungen, etwa in der DDR-Kunst);<sup>8</sup> sodann die Archetypen Oidipous (mit Sphinx) und der selbstverliebte Narziss sowie bedeutende Heroinnen wie die Zauberin Medeia, aus der Spätphase die Seherin Cassandra und die Amazone Penthesileia (auch als Leitfiguren der Frauenemanzipation); weiterhin aus dem Gesamtkomplex der Troiamythen die Ilioupersis-Stoffe Laokoon und Trojanisches Pferd; schließlich zahlreiche Mythenthemen mit Odysseus und *Odyssee*, und zwar weniger Ungeheuer (wie Polyphem) als weibliche Wesen (wie Sirenen, Kirke, Kalypso, Nausikaa und Penelope).<sup>9</sup>

Nun wäre wohl selbst ein reines Fachpublikum überfordert, wenn man auch nur eine begrenzte Anzahl dieser Stoffe in einem einzigen Vortrag behandeln wollte. Da allerdings die Kenntnis des jeweiligen Einzelmythos notwendige Voraussetzung ist, um das zeitspezifisch Besondere seiner künstlerischen Behandlung am Einzelobjekt zu erfassen, spricht alles dafür, sich hier exemplarisch auf einen **Einzelstoff** zu beschränken, der dank dem besonderen Reiz der *story* und einer ungebrochenen Vitalität der Rezeption in der Kunst der Moderne noch relativ häufig ist und einem breiteren Bildungspublikum auch ohne vorangehende Lektüre von Gustav Schwab, *Die schönsten Sagen des Klassischen Altertums* halbwegs geläufig sein dürfte: das berühmte **Urteil des Paris**.

### **Einführung zum Thema**

In dessen Mittelpunkt stand der durch seine ‚Miss-Wahl‘ (im Doppelsinn des Wortes) bekannte trojanische Prinz. Aufgrund eines bösen Schwangerschaftstraums seiner Mutter, der Königin Hekabe, wurde er auf Befehl seines Vaters, König Priamos, nach seiner Geburt durch einen Hirten auf dem Berge Ida ausgesetzt (bei solchen Details denkt man auch an Oidipous) und wuchs in der Bergeinsamkeit als einfacher Hirte auf. Als dann die Göttin der Zwietracht, Eris, bei der Hochzeit von Peleus und Thetis nicht eingeladen, als böse Märchenfee den ‚Zankapfel‘ mit der Aufschrift ‚Der Schönsten‘ auf die Hochzeitstafel warf, schlichtete der Göttervater Zeus/Jupiter den unvermeidlichen Streit mit der diplomatischen Lösung, dem naiven Hirtenprinzen die fatale Wahl zu überlassen. Dazu erschienen in Begleitung des Götterboten Hermes/Merkur die drei höchsten Olympierinnen vor ihrem sterblichen Schiedsrichter: Hera/Juno, die matronale Himmelskönigin, Schwester und Gattin des Zeus, die ihm Macht und Reichtum versprach; Athene/Minerva, die jungfräulich-mädchenhafte Tochter des Zeus, aus seinem Haupt geboren, Göttin für Taktik und Strategie, die ihm Sieg und Ruhm zusagte; *last but not least* Aphrodite/Venus, Tochter des Zeus und Göttin der Liebe, die ihm die schönste Frau auf Erden verhiel: Helena. Wie entschied sich schon in mythischen Zeiten ein

<sup>8</sup> Zu Ikarus in der DDR-Kunst: Reinhardt 2000a, wie Anm. 4, 57-61. [Ausführliche spätere Behandlung in Reinhardt 2001a, wie Anm. 7, 83-96. Zu den mythischen Hauptthemen der DDR-Kunst vgl. den späteren Basisbeitrag: Udo Reinhardt, Themen griechischer Mythen in der Bildenden Kunst der DDR: Parisurteil – Sisyphus – Cassandra – Ikarus. In: Württembergischer Verein zur Förderung der humanistischen Bildung (Hrsg.), *Antike Mythen*. Stuttgart 2008 (Humanistische Bildung 23), 91-134 (= Reinhardt 2008b)].

<sup>9</sup> Zu noch präsenten Themen aus Homer, *Odyssee*: Reinhardt 2000a, wie Anm. 4, 25-48 (mit weiterer Literatur).

normaler, eher unreflektierter Mann zwischen Besitzstreben, Ruhmsucht und Sexualtrieb? Natürlich für Helena – und den Troianischen Krieg!<sup>10</sup>

Dass das Parisurteil, aus modernem Blickwinkel gesehen, schon gewisse Grundkategorien der Psychoanalyse vorwegnimmt, ist ausgerechnet deren Begründer Sigmund Freud entgangen.<sup>11</sup> Immerhin wurde das mythische Geschehen bereits in Jacques Offenbachs Oper *La Belle Hélène* (1864; Text: Henri Meilhac/Ludovic Halévy) ebenso kurz wie hinreißend besungen (I/6), und Rudolf Hagelstange deutete es in seinem Roman *Spielball der Götter* (1959) ingeniös um zu einer Wahl zwischen Mutter, Schwester und Weib.

Überhaupt weist die Geschichte in der europäischen Kulturtradition eine ganz breite Rezeption auf.<sup>12</sup> Auf das verlorene frühgriechische Epos *Kyprien* des Stasinos (7. Jh. v. Chr.) zurückgehend, wurde sie schon in der antiken Literatur und Kunst vielfach ausgestaltet.<sup>13</sup> Im Mittelalter bald historisierend, bald allegorisierend gedeutet,<sup>14</sup> gehörte sie auch in der Neuzeit zu den beliebtesten Mythenstoffen<sup>15</sup>, bis in die Literatur und Bildende Kunst der Gegenwart.<sup>16</sup> Zu den letzten Ausläufern konventioneller Historienmalerei zählte z.B. Albert von Kellers Gemälde *Urteil des Paris* (1904) mit einer luftig-duftig-impressionistischen Gartenszene, in deren Zentrum Paris, ausnahmsweise von hinten gesehen, einer sinnlich entgegenkommenden Venus den Apfel reicht, während halblinks Juno und Minerva statuarisch als Randfiguren posieren.<sup>17</sup> Entsprechendes bot in den zwanziger Jahren Franz von Stucks dekoratives *Urteil*

<sup>10</sup> [Näheres zum Mythenthema in Reinhardt, MH 2011, 161 (mit Lit.), 341f. Im Folgenden werden die dargestellten Gottheiten jeweils in der bekannteren lateinischen Namensform vorgestellt].

<sup>11</sup> Der Vater dreier Töchter (!) berührte das mythische Thema nur einmal ganz am Rande in seinem Beitrag *Das Motiv der Kästchenwahl* (1913): Studienausgabe Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt/M. 1982 (Fischer Taschenbuch 7310; OA 1969), 186 (zur schweigenden Aphrodite in Jacques Offenbachs Oper).

<sup>12</sup> Basisliteratur: Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Wien 8. Aufl. 1988, 387-392; Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*. New York/Oxford 1993, 821-831; Eric Moormann/ Wilfried Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik. Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe 468), 528-533; [Christine Harrauer/Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. 9. Aufl. Purkersdorf 2006, 397-401 (mit weiterer Lit.)]. Vgl. auch Margaret S. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature*. New York/London 1963, 10-23. – Einführend zur Kunsttradition: Hans Wolfgang Singer, *Das Parisurteil*. Dresden 1925; Nanette B. Rodney, *The Judgment of Paris*. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 11, 1952/53, 57-67.

<sup>13</sup> Basisliteratur (Auswahl): Karl Reinhardt, *Das Parisurteil* (1938). In: *Tradition und Geist. Gesammelte Essays zur Dichtung*, hrsg. von Carl Becker. Göttingen 1960, 16-36; Christoph Clairmont, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*. Diss Zürich 1951; EAA V (1963) s.v. Paride (E. Paribeni), 949-953; Irmgard Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst*. Bern, Frankfurt/M. 1972 (Archäologische Studien 1); LIMC I (1981) s.v. Alexandros (Roland Hampe/ Ingrid Krauskopf), 494-529 (speziell 498-500, no.5-15); Vf., *Das Parisurteil bei Fulgentius (myth. 2,1). Tradition und Rezeption*. In: *Studien zu Gregor von Nyssa und der christlichen Spätantike* (Festschrift Andreas Spira zum 60. Geburtstag). Leiden 1990 (Supplements to Vigiliae Christianae 12), 343-362; LIMC VII (1994) s.v. Paridis Iudicium (Anneliese Kossatz-Deissmann), 176-188; [LIMC Suppl.1 (2009) s.v. Paridis Iudicium, 410-411 (Anneliese Kossatz-Deissmann)].

<sup>14</sup> Margaret J. Ehrhart, *The Judgment of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*. Philadelphia 1987; Udo Reinhardt, *Il giudizio di Paride. Un tema classico tra medioevo e rinascimento* (unpublizierter Vortrag Sassoferrato 27.6.1992) [Publikation in dt. Neufassung 2019 hier auf S. 5-24].

<sup>15</sup> Z.B. Martha Lethner, *Das Iudicium Paridis de pomo aureo des Iacobus Locher Philomusus*. Diss. Wien 1951; El- Inge Himoud-Sperlich, *Das Urteil des Paris. Studien zur Bildtradition des Themas im 16. Jh.* Diss. München 1977; Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris. Iconologie analytique 1. Édition revue et augmentée*. Paris 1997 (1. Aufl. 1992); Fiona Healy, *Rubens and the Judgment of Paris. A Question on Choice*. Tournhout 1997.

<sup>16</sup> Vgl. dazu die kurze Literaturliste am Ende des Beitrags.

<sup>17</sup> Singer 1925, wie Anm. 12, Abb. 56. – Fast identische Entwürfe desselben Künstlers : (a) Gemälde (71x86) 1891. Schweinfurt, Slg. Schäfer: Oskar A. Müller, Albert von Keller. München 1981, Tf. 128. (b) Gemälde um 1891. München, Städtische Galerie: Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*. Frankfurt/M. 1977 (Fischer TB 1853), 91. (c) Gemälde (150x81) um 1891. Pb: Müller 1981, 267\*; Singer 1925, wie Anm. 12, Abb. 55.

*des Paris* (1923),<sup>18</sup> wo die drei splitter nackten Göttinnen nebeneinander in Vorderansicht posieren, während Paris (mit dem Apfel), ihnen in Seitenansicht zugewandt, nachdenklich den Fuß auf einen Stein setzt. Ein Szenenfoto aus dem ‚Kulturkörperfilm‘ *Wege zu Kraft und Schönheit* (1924/25, Wilhelm Prager/Dr. Nicolas Kaufmann)<sup>19</sup> machte das mythische Geschehen ganz ungeniert zu einer Freikörperkultur-Idylle. Vor den drei hüllenlosen Göttinnen (Venus mit Apfel im Zentrum, links Juno und Minerva) geht der rustikale Hirte Paris (mit Fell und Filzhut, flankiert von Merkur mit Heroldsstab) verzückt in die Knie, wie sonst ein Pygmalion vor seiner Galatea.

In der für den Ungeist der Zeit bezeichnenden Nachblüte traditioneller Historienmalerei im ‚Dritten Reich‘<sup>20</sup> realisierte der Sudetendeutsche Ivo Saliger im Gemälde *Urteil des Paris* (1937/GDKA München 1939) eine ‚völkische‘ Version:<sup>21</sup> Vorn im Zentrum sitzt auf dunklem Felsblock ein hemdsärmlicher Paris aus der Wandervogelbewegung im Halbprofil, Goebbelstyp mit kurzen braunen Hosen, den Apfel in der ausgestreckten Linken, Auge in Auge mit der sich ihm offen anbietenden nackten Liebesgöttin, dem arischen NS-Idealbild der deutschen Frau (kurzhaarig, nicht eben attraktiv, doch reinrassig und mit gebärfreudig breitem Becken). Die beiden anderen Göttinnen agieren rechts am Rande mit eher massig-plumpen Leibern, gleichsam außer Konkurrenz. – Auch Adolf Ziegler, seit 1936 Präsident der Reichskammer für Bildende Künste, behandelte das Thema (1937/GDKA München 1939)<sup>22</sup>, wobei er sich selbst als Paris darstellte, rechts auf einem Felsblock sitzend und eine rassistisch reine Dreiergruppe deutscher Frauen (mit systemkonformen Frisuren) kritisch musternd.<sup>23</sup>

Ganz anders verlief die progressive Entwicklung der Bildenden Kunst nach der Jahrhundertwende. Der völlige Umbruch der Tradition brachte zunächst den Fauvismus, seit 1910 Futurismus, Kubismus und Dadaismus, später Expressionismus und Surrealismus; schließlich ab den fünfziger Jahren einen kaum noch überschaubaren Pluralismus von Stilvarianten bis hin zum völlig heterogenen Sammelbegriff der Postmoderne in jüngster Zeit. Die folgende Typologie mythischer Themen in der Kunst der Moderne wurde zum ersten Mal in meiner Basispublikation 1997 vorgelegt.<sup>24</sup> Wie dort, so werden auch hier Auswahl und Interpretation der Objekte eher knapp gehalten mit der dezidierten Absicht, vor allem das Grundsätzliche hervorzuheben.

<sup>18</sup> Gemälde (verschollen): Heinrich Voss, Franz von Stuck 1863-1928. Werkkatalog seiner Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. München 1973 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 1), WV Nr. 564. Ein zweites Gemälde (um 1923; 74x74, Pb) stellt nur die drei Göttinnen dar: Voss 1973, WV Nr. 565; Eva Mendgen, Franz von Stuck 1863-1928. Köln 1994, 82\*.

<sup>19</sup> Oskar Kalbus, Vom Werden deutscher Filmkunst, Teil 1: Der stumme Film. Hamburg 1935, 93. Vgl. auch Friedrich 1997, 94.

<sup>20</sup> Zur Gesamtthematik: Udo Reinhardt, Griechische Mythen in der Bildenden Kunst des Dritten Reiches. Tradition – Faschismus – Widerstand. (Teil 1/2). In: International Scandinavian and Medieval Studies in Memory of Gerd Wolfgang Weber. Trieste 2000 (Hesperides. Letterature e Culture occidentali 12), 391-419 (= Reinhardt 2000b); [ds., Griechische Mythen in der Malerei des Dritten Reiches. In: Anagnorismos. Studi in onore di Hermann Walter per i 75 anni. Turnhout 2009 (Ferrago. Philologie & typographie néolatines 7), 405-444 (= Reinhardt 2009a). Ergänzend ds., Themen griechischer Mythen als Ausdruck künstlerischen Widerstands im Dritten Reich. In: Antiker Mythos, erzählt und angewandt bis in die Gegenwart. Symposium Wien 15.-17. November 2001. Wien 2004 (Wiener Studien. Beiheft 28), 279-307 (= Reinhardt 2004a)].

<sup>21</sup> Gemälde (120x165) Berlin, HistMus L 98/496: Hinz 1977, wie Anm. 17, Tf. 9\*; Mortimer G. Davidson, Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Bd. 2,2. Tübingen 1992, Nr. 1148\*; Friedrich 1997, 93; [Reinhardt 2009a, wie Anm. 20, 414, Abb. 2, Text 415 mit weiterer Lit.].

<sup>22</sup> Hinz 1977, wie Anm. 17, Tf. 143; Reinhardt 1997a, wie Anm. 4, 192 Anm. 6; [Reinhardt 2009a, wie Anm. 20, 413 Abb. 1, Text 412]. – Ein weiteres Gemälde dieser Art präsentierte Georg Friedrich (GDKA München 1939: Hinz 1977, wie Anm. 17, Tf. 144 (mit Text 91); [Reinhardt 2009a, wie Anm. 20, 411].

<sup>23</sup> Eine Skulpturgruppe zum Thema schuf später der österreichische Bildhauer Josef Thorak (1941): Hinz 1977, wie Anm. 17, 93; Davidson, wie Anm. 21, Bd. 1. Tübingen 1988, 518; Reinhardt 2000b, wie Anm. 20, 406f.°

<sup>24</sup> Reinhardt 1997a, wie Anm. 4, 193ff. (Grundtyp A), 208ff. (Grundtyp B), 217ff. (Grundtyp C). Grundlage dieses Beitrags war ein Vortrag vom 12.5.1992 im Studium Generale der Universität Mainz.

### Grundtyp A: *Alte Mythen in neuem Gewand*

Spezifikum dieses Grundtyps ist die bildliche Gestaltung des Themas mit gewissen Variationen, doch unter Beibehaltung des traditionellen mythischen Kerns. Die Variation liegt z.T. im Stilistischen (1, 6, 9-10), manchmal mit Zitaten aus der Kunsttradition (4, 13; vgl. B 11) oder Rückgriff auf die ältere Vorbilder (5; B 4), seltener in Zugehörigkeit zu einer ‚neuen Gattung‘ (Werbung 12; vgl. Film: B 14), vielfach in ikonographisch neuen Nuancierungen (6, 9-10) bzw. Tendenzen, z.B. Verlagerung in eine niedrigere (2, 3) bzw. triviale (7) Darstellungsebene, oder humorvolle Behandlung (3, 6) bis hin zur Karikierung (8, 11-13):

(1) Auguste Renoir, der große Impressionist, gestaltete in seinem Gemälde *Le jugement de Paris* (1908)<sup>25</sup> das Thema eher konventionell in seinem unverwechselbaren Stil, thematisch nahe verwandt den verschiedenen Entwürfen seines Spätwerks zum Thema *Beigneuses*. Paris (im Halbprofil) und die ihm gegenüberstehenden drei Göttinnen erscheinen im hellen Licht eines Geschehens voll Unbefangenheit, Natürlichkeit und Schönheit. Dazu ein bezeichnendes Selbstzitat des Künstlers:<sup>26</sup> *Quels êtres admirables que ces Grecs! Leur existence était si heureuse qu'ils s'imaginaient que les dieux, pour trouver leur paradis et aimer, descendaient sur la terre. Oui, la terre était le paradis des dieux; voilà ce que je veux peindre.* – „Was für bewundernswerte Wesen diese Griechen! Ihre Existenz war so glücklich, dass sie sich vorstellten, die Götter würden, um ihr Paradies zu finden und zu lieben, auf die Erde herabsteigen. Ja, die Erde war das Paradies der Götter. Das ist es, was ich malen will.“

(2) Ernst Ludwig Kirchner, Mitglied der expressionistischen Künstlergruppe ‚Brücke‘, behandelte den Stoff im Gemälde *Parisurteil* (1913)<sup>27</sup> in Farb- und Formgebung, Komposition und Ausgestaltung eher unkonventionell: Paris (oben rechts), lässig mit Zigarette im Mund, steht als Freier vor drei sich in unterschiedlichen Positionen anbietenden Straßendamen aus dem Milieu – eine völlige ‚Entmythologisierung‘, Verlagerung in die niedrigere Darstellungsebene einer Straßenszene, Vereinnahmung durch eine hässliche Alltagswelt mit desillusionierendem Realismus am Rande zum Gemeinen, doch unter Beibehaltung des mythischen Kerns. – Im Aufbau erinnert Kirchners Bild an das kurz zuvor entstandene ‚Jahrhundertbild‘ *Les Demoiselles d'Avignon* von Pablo Picasso (1907),<sup>28</sup> in dem das neue Kunstprinzip ‚Zerschlagung der traditionellen Form‘ gerade an einer Bildstruktur realisiert wird, die dem üblichen ikonographischen Grundschema des Parisurteils entspricht: Die drei Damen oben links entsprechen den mythischen Göttinnen, die beiden Damen rechts (mit dunklerem Inkarnat) einem sitzenden Paris bzw. einem stehenden Merkur.

(3) Eine Verlagerung in die Etablissement-Atmosphäre eines Pariser Bordells während der deutschen Besetzung im Zweiten Weltkrieg bietet die Radierung *Parisurteil* von Max Schwimmer (1940).<sup>29</sup> Die drei fast nackten ‚Damen‘ sitzen auf ihrem Kanapee wie Hühner auf der Stange, die mittlere mit entgegenkommender Geste. Ihnen gegenüber steht ein clownartiger ‚Freier‘ mit niedrigsitzender Hose und salopper Kleidung – eine harmlos-heitere ‚Säkularisierung‘ des klassischen Themas nach der literarischen Vorgabe von Felix Hartlaub, *Weltenwende im Freudenhaus*.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> Gemälde (81x101) Japan Pb: Renoir. AK Hayward Gallery London 1985/86 (u.a.), 320f. Nr. 106\*; Jean-Louis Vaudoyer, *Der weibliche Akt in der europäischen Malerei*. München 1957, Abb. 123. – Spätere Entwürfe zum Thema: (a) Gemälde (54x65) 1913. Zürich, Gal Koller: ART 4/1981, 128\*. (b) Gemälde (73x92) 1913/14. Hiroshima, Museum of Art: AK 1985/86, wie oben, 346f. Nr. 117\*; Gilles Néret, *Renoir. Maler des Glücks 1841-1919*. Köln u.a. 2001, 335\*. (c) Bronzerelief (Mitarbeit von Richard Guino) 1914. Saarbrücken, Saarland-Museum: *Skulptur und Plastik. Skulptur, Plastik und Zeichnungen von Bildhauern des 19. und 20. Jahrhunderts aus der Sammlung der Modernen Galerie des Saarland Museums Saarbrücken*, hrsg. von Georg W. Költzsch. ebd. 1989, 292. (d) Bronzerelief 1916. New York, MetrMus: Paul Haesaerts, *Renoir Sculptor*. New York 1947, Tf. 10-13.

<sup>26</sup> Zitat nach: AK Renoir 1985/86, wie Anm. 25, 328.

<sup>27</sup> Gemälde (115x89) Ludwigshafen, Hack-Museum: Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde*. München 1968, 326 Nr. 360; *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*. AK Hamburger Kunsthalle 1986, 296 Nr. 210 Tf. 26\*; Lucius Grisebach, *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938*. Köln 1999, 97\*; Reinhardt 2000b, 208 Abb. 3; Dia\*.

<sup>28</sup> Gemälde (244x233) New York, MetrMusArt: Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso 1881-1973*. Köln 1991, 159\*; Carsten-Peter Warncke, *Pablo Picasso 1881-1973*. Köln 1997, 67\*; AK Eva 1986, wie Anm. 27, 53 Abb. 28; *The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection*. New York 1985, 94\*.

<sup>29</sup> Radierung (12x20) Leipzig, *Museum Bildende Künste: AK Parisurteil* 1986, 34.

<sup>30</sup> Tagebuch aus dem Kriege. In: *Das Gesamtwerk. Dichtungen, Tagebücher*. Frankfurt/M. 1959, 107.

(4) Giorgio de Chirico, dessen bahnbrechende frühe *pittura metafisica* noch in Futurismus und Kubismus gründete, setzte sich in der Schaffensphase nach 1920 und verstärkt im Verlauf des *facismo* immer intensiver mit der früheren europäischen Kunsttradition auseinander, teils ernsthaft, teils spielerisch; so auch in seinem Gemälde *Il giudizio di Paride* (1946),<sup>31</sup> einer konventionellen Variante, die eine bis ins Detail originalgetreue Übernahme eines thematisch entsprechenden Barockbildes von Peter Paul Rubens (1638/9) präsentiert.<sup>32</sup> Wenn dabei die Figuren und Gesichter der Göttinnen ganz dem Schönheitsideal der Filmstars in den Illustrierten um die Jahrhundertmitte entsprechen, so wirkt das im Verhältnis zur Tradition ähnlich wie eine aktuelle Pop-Version von Bach, Mozart oder Rossini.

(5) Salvador Dalí, das surrealistische *enfant terrible* unter den ‚Klassikern der modernen Malerei‘, dokumentiert in der Zeichnung *Le jugement de Paris* (1948)<sup>33</sup> seine Abwendung vom Surrealistenkreis um André Breton und seine Rückwendung zur europäischen Kunsttradition (speziell Renaissance/Barock) nach 1945. Das brillante Spiel von Kurven und Schattierungen im Anschluss an italienische Vorbilder (Raffaello, Guido Reni) und das weitgehende Fehlen eigener Stilmerkmale belegt nachdrücklich die zeichnerischen Qualitäten des sonst überaus exzentrischen Spaniers.

(6) Gerhard Marcks, neben Lehmbruck, Barlach und Käthe Kollwitz ein großer deutscher Bildhauer der Moderne, realisiert im Holzschnitt *Parisurteil II* (1959)<sup>34</sup> das Thema schlicht, einprägsam und mit Humor. Jede der in einfachen, klaren Linien gegebenen Figuren hat ihre unverwechselbare Eigenart: links ein nachdenklich musternder, in der Sitzhaltung an einen Hermestypus des 4. Jh.s v. Chr. erinnernder, fast ganz auf seinen zerbrechlichen Umriss reduzierter Paris; ihm am nächsten eine mädchenhaft kleine, völlig nackte, das zart angedeutete Gewand kokett hinter sich haltende Venus, in ihrer strahlend weißen Flächigkeit eindeutig der Blickfang; neben ihr, groß und majestätisch, die Himmelskönigin Juno mit fraulich runden Formen, hohem Gesichtsprofil und strenger Frisur, in einem langen Mantel ganz verhüllt (bis auf die dezent entblößte Brust); schließlich eine amazonenhaft große, überschlank, mit Helm, Panzer, Hosen und langen Stiefeln gerüstete, auf ihre Lanze gelehnte Minerva, lediglich mit nackten Armen und einem unendlich langen Hals. In der ikonographischen Tradition erfasst kaum ein Entwurf so einfach, ganz ohne die üblichen Attribute wie Täubchen (Venus), Pfau (Juno) und Eule (Minerva), Wesen und Individualität der beteiligten Personen.

(7) Rudolf Bergander, ein Künstler der frühen DDR-Kunstszene, überträgt im Gemälde *Junge Menschen* (1962)<sup>35</sup> das übliche ikonographische Schema des Parisurteils in die Alltags-Atmosphäre eines DDR-Schulhofs mit fünf Jugendlichen aus dem Arbeiter- und Bauern-Milieu. Ein größerer, eher hagerer Heranwachsender (in Rückenansicht), die linke Hand leicht in die Seite gestemmt, die rechte lässig in der Hosentasche, betrachtet, begleitet von einem etwas kleineren Freund (in Seitenansicht), drei unterschiedlich große, in Typ, Haar- und Kleiderfarbe verschiedene Mädchen, eine kleinere, lebhaft blickende Rothaarige (links), eine größere, eher gelangweilt wirkende Blondine in bräunlichem Kleid mit hellblauer Borte (rechts), schließlich eine Dunkelhaarige mit lachsfarbenem Pulli und dunkelgrünem Rock (Mitte), die sich mit beiden Händen eine Rose an die Lippen hält (wohl Pendant zum Apfel der

<sup>31</sup> Gemälde (100x140) Bologna Pb: Wieland Schmied/Alain Jouffroy/Maurizio Fagiolo dell'Arco/Domenico Porzio, De Chirico. Leben und Werk. München 1980, Nr. 225; Giorgio de Chirico 1888-1978. I. Catalogo. AK Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1981/82, Nr. 123; [Die andere Moderne. De Chirico – Savinio. AK Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 2001 (u.a.), 342\*].

<sup>32</sup> Gemälde (199x379) Madrid Prado: Michael Jaffé, Catalogo completo Rubens. Milano 1989, Nr. 1371; Otto von Simson, Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat. Mainz 1996, Tf. 20\*; Michael Jacobs, Mythological Painting. London 1979, 64\*; Gottschling 1997, 14\*; Die Sammlungen des Prado. Malerei vom 12.-18. Jahrhundert. Köln 1995, 422\*.

<sup>33</sup> Tintenzzeichnung (62x77) New York, Coll Guerrini Maraldi: Luis Romero, Dalí. Barcelona 1979, 238; Robert Descharnes, ‚Die Eroberung des Irrationalen‘. Dalí. Sein Werk – sein Leben. Köln 1984, 312; Salvador Dalí 1904-1989. AK Staatsgalerie Stuttgart 1989 (u.a.), 316; Robert Descharnes/Gilles Néret, Salvador Dalí 1904-1989. Das malerische Werk. Köln 1993, Abb. 2.

<sup>34</sup> Holzschnitt (29x31) Bremen, Marcks-Stiftung u.a.: Gerhard Marcks. Das druckgraphische Werk. Bearbeitet von Kurt Lammek. Stuttgart 1990, 260 H 326; Gerhard Marcks 1889-1981. Retrospektive. Hrsg. von Martina Rudloff. München 1989, Abb. 345; Reinhardt 2000b Abb. 4. – Weitere Entwürfe desselben Künstlers: *Parisurteil I*: Holzschnitt (29x31) 1959. Bremen, Marcks-Stiftung u.a.: Lammek 1990, 260 H 325; *Parisurteil III*: Radierung (27x39) 1963. Bremen, Marcks-Stiftung: Lammek 1990, 458 R 19.

<sup>35</sup> Gemälde ehemals Berlin, National-Galerie DDR: Ullrich Kuhirt, Kunst der DDR 1960-1980. Leipzig 1983, Tf. 35\*. – [Die Mehrzahl der in diesem Beitrag besprochenen Belege zum Thema aus der DDR-Kunst sind später auch berücksichtigt im Beitrag Reinhardt 2008b, wie Anm. 8].

Venus). – Der nicht weniger biedere Vorentwurf *Aneinander vorbei = Flirt* (1961)<sup>36</sup> reduziert auf ein Viererschema: Dem gelangweilten Richter (in Rückenansicht, mit der Linken in der Hosentasche und unschlüssig herabhängender Rechten) steht eine entsprechende Dreiergruppe von Schülerinnen gegenüber. Alles in allem: Triviale Belanglosigkeit i.S. der Vorgaben des sozialistischen Realismus, bemerkenswert allein durch die Tatsache, dass Mythenthemen nach den Direktiven der marxistisch-leninistischen Ideologie in der DDR-Kunst vor 1970 relativ selten sind.

(8) Nach der ideologischen Öffnung (VIII. Parteitag der SED 1971) legt Werner Schinko im PVC-Schnitt *Das Urteil* (1971)<sup>37</sup> ein heitere Variante mit komischer Variation des traditionellen Viererschemas durch partielle Übertragung ins Tierreich vor:<sup>38</sup> Ein übergroßer Hahn stolziert mit hoch erhobenem Kopf und selbstbewusst gespreizten Federn vor drei winzigen nackten Frauen einher, die lebhaft herumspringen bzw. ihn von unten beäugen. Nebeneffekt des witzigen Alternativtitels *Ein guter Hahn wird selten fett* ist eine nachhaltige Entmythologisierung des Geschehens.

(9) Milan Kunc, tschechischer Künstler in der BRD, gestaltet den Stoff im Gemälde *Das Urteil des Paris* (1979)<sup>39</sup> mit grellen, fast aufdringlichen Farben im postexpressionistischen Stil, der die in den achtziger Jahren dominierende ‚Neue Figuration‘ vorwegnimmt, teils in ungewöhnlicher Pointierung, teils in der üblichen ikonographisch-narrativen Tradition des Themas. Bildbeherrschend ist die dem Grazien-Schema folgende Dreiergruppe der nackten Göttinnen. Links zu ihren Füßen kauert ein kleiner, mit Anzug und Krawatte bekleideter ‚Konfektions-Paris‘, ein blutleerer intellektueller Typ mit schütterem Haar, in seiner Unentschlossenheit an Gustav Seitz (1956; B 3) und Gerhard Marcks (1959; A 6) anschließend. Die mittlere Göttin, eher von hinten gesehen, schwarzhaarig, mit rosigem Inkarnat, ihrer körperlichen Fülle nach Juno, blickt ihn herausfordernd an, wie gelegentlich schon früher in der Kunsttradition, z.B. in Gemälden von Claude Lorrain (um 1645)<sup>40</sup> und Max Klinger (1886/87).<sup>41</sup> In der Linken hält sie als Siegespreis den Apfel, den sie als Ranghöchste vom Olymp zur Entscheidung mitbrachte. Links von ihr blickt Minerva, mit blassem Inkarnat und roten Haaren, den rechten Arm hinter den Körper genommen, mit leicht erhobenem Kopf eher gleichgültig von Paris weg. Rechts, vor rotem Hintergrund in der Komplementärfarbe Grün gemalt, posiert verführerisch mit erhobenen Armen und gekreuzten Beinen, aufreizend wie eine Ballerina, die Liebesgöttin Venus, die sich ebenso erwartungsvoll wie siegessicher ihrem Richter präsentiert.

(10) Markus Lüpertz, einer der Archegeten der ‚Neuen Figuration‘, behandelt im großformatigen Gemälde *Urteil des Paris* (1985)<sup>42</sup> das Thema in den Vorgaben der neuen Stilrichtung eher konventionell als Spiel mit der Kunsttradition, doch im Gegensatz zu eher exzentrischen Realisierungen anderer Mythenthemen durchaus reizvoll. Der überwiegend in dunklen Farben gehaltene Bildentwurf zeigt in archaischer Formsprache rechts die matronale Juno, überaus selbstbewusst frontal mit Blick zum Bildbetrachter, wie eine frühgriechische Sitzstatue; links neben ihr im Halbdunkel mit dem typischen Helm auf dem Kopf eine eher zurückhaltende Minerva; schließlich als Blickfang links, durch die Farbigekeit des Auftritts und das spezifisch ‚archaische Lächeln‘ hervorgehoben, die Liebesgöttin (mit breitkrämpigem Hut und dunkelroter Gewandung, nackt nur in der Halspartie und am rechten Unterarm, durchaus in der Erscheinungsform etruskischer Terrakottastatuen. Ihr siegessicherer Blick geht nach rechts zu dem im Hintergrund stehenden Richter Paris, der nur im Gesicht wahrnehmbar bleibt als dunkle Maske im Stil von Picassos Kubismus. Erst bei genauerem Hinsehen entdeckt man zusätzlich halbrechts, auf Schulterhöhe zu Venus und Juno, den dunklen Kopf und schlanken Körper des Götterboten Merkur.

<sup>36</sup> Radierung (33x45) Frankfurt/O., Galerie Junge Kunst: AK Parisurteil 1986, 36.

<sup>37</sup> PVC-Schnitt (15x10) Gotha, Slg. Arlt: AK Parisurteil 1986, 50.

<sup>38</sup> Ein pompejanisches Relief (Napoli MAN; um 60 n. Chr.) mit vollständiger Übertragung ins Tierreich verbindet, den zwangsläufigen Ausgang der ‚Miss-Wahl‘ vorwegnehmend, Paris als Hahn mit Venus als Henne, während Juno/Gans und Minerva/Ente als Randfiguren posieren: Clairmont 1951, wie Anm. 13, 84 K 269.

<sup>39</sup> Gemälde (150x130) Pb: ART 9/80, 106\*.

<sup>40</sup> Gemälde (112x150) Washington NG: Tout l'oeuvre peint de Claude Lorrain. Introduction et catalogue raisonné par Marcel Röthlisberger. Milano 1975 (Classici dell'Arte 83), Nr. 158 Tf. 20/21\*; John Walker, National Gallery of Art Washington. New and Revised Edition. New York 1995, 311\*.

<sup>41</sup> Gemälde (320x720) Wien KHM (Belvedere, Österreichische Galerie): Alexander Dückers, Max Klinger. Berlin 1976, 88/9\*; Friedrich 1997, 305\*.

<sup>42</sup> Gemälde (270x400) Berlin, Pb: Markus Lüpertz. „Le Dithyrambe et après“. Rétrospective 1964-1988. AK Abbaye Saint-André, Centre d'Art Contemporain, Meymac/Corrèze 1989, 84\* (im Rahmen eines Zyklus mit dem seltsamen Obertitel *Fünf Bilder über das mystische Lächeln*).

(11) Karikaturen zum Thema werden neuerdings seltener, wohl weil die komplexen narrativen Zusammenhänge des Mythos allgemein immer weniger als bekannt vorauszusetzen sind. Horst Haitzinger, einer der führenden Karikaturisten der Gegenwart, entwirft im witzigen Cartoon *Das Urteil des FDP-Paris* (1988)<sup>43</sup> eine köstliche, nach den Dauerschwierigkeiten der FDP geradezu prophetische Variation des Themas im Blick auf deutsche Parteipolitik. Bei der unbefriedigenden Alternative Adam-Schwätzer/Otto Graf Lambsdorff gerät die Phantasie des FDP-Delegierten Paris auf mythische Abwege, so dass er den Apfel (als Siegespreis für Parteivorsitz) am liebsten dem ‚Übervater‘ und Ex-Vorsitzenden Dietrich Genscher reichen würde. Jeder FDP-Vorsitzende seit Graf Lambsdorff müsste angesichts dieser Karikatur unruhig werden...<sup>44</sup>

(12) Der Werbeentwurf *Das Paradies für Mollige* von Michaela Eckardt (1991)<sup>45</sup> bietet eine putzmuntere Mischung aus Parisurteil (Dreizahl/Apfel), Adam und Eva (Schlange/Baum, Apfel), Grazien (Dreizahl) und Hesperiden (Dreizahl, Schlange/Baum, Apfel), höchst wirksam gerade durch die molligen ‚Rubensfrauen‘; zugleich ein Beispiel für die ausgeprägte Tendenz zu Mythenparodie, Entmythologisierung, stofflicher Kombination und Motivkontamination in Moderne und Postmoderne.

(13) Eine neuere amerikanische Karikatur zum Thema (1996)<sup>46</sup> bereichert das übliche ikonographische Schema um die in ihrer Muschel stehende Liebesgöttin im Zentrum, die einem ‚Kultbild‘ der Moderne, der Zentralfigur aus Botticellis Gemälde *Nascita di Venere* (um 1480/85), nachempfunden ist.<sup>47</sup> Eher unkonventionell hingegen ist da schon der kleine Paris mit Knollennase und kurzem Röckchen, vollends aufgrund seines ungewöhnlichen *statement* (als Bildunterschrift): *I‘am refraid I have to recuse myself, ladies. I don‘t want to be responsible for the Trojan war* – mit dem witzigen Detail seines *sorry* ein idealer Übergang zu Grundtyp B.

### Grundtyp B: *Wandel der Mythen als Zeichen der Zeit*

Spezifikum dieses Grundtyps ist die Gestaltung des Themas mit starken Veränderungen bis zur völligen Umkehrung des traditionellen mythischen Kerns, z.B. kein Parisurteil mehr (4-8, 16), Ununterscheidbarkeit der Göttinnen (5-10, vgl. C 2-3), Geschlechtswechsel (12-14), meist verbunden mit neuen Aspekten, z.B. Politisierung (1), Globalisierung (2), Geschlechterverhältnis/Frauenemanzipation (5, 7, 9, 11-14), Subjektivismus und Narzissmus (4), schließlich psychologische Inhalte im weitestem Sinn (3, 9, 10, 15):

(1) Augustin Tschinkel, der ‚Wiener Schule des phantastischen Realismus‘ nahe stehend, konzentriert sich im surrealen Gemälde *Das Urteil des Mars* (1963)<sup>48</sup> auf den Teilaspekt des Mythos als auslösendes Moment eines verheerenden Krieges. Vor der schaurigen Kulisse einer im Feuersturm dahinsinkenden Stadt stehen auf weiter kahler Ebene in fahlem Licht als traditionelle Figuren eines Parisurteils die drei Göttinnen (links) und ihr Richter (rechts). Während allerdings die linke Figur der Dreiergruppe, fast ganz nackt, mit Wechselspiel von Spielbein und Standbein, manieristisch-sinnlicher Körperlichkeit, dem posierend hinter den Kopf erhobenen rechten Arm und dem klaren, selbstbewussten, leicht nach oben gerichteten Gesicht ganz im Rahmen der traditionellen Ästhetik bleibt, bietet die mittlere Gestalt bereits eine beunruhigende Übergangsstufe zwischen nackten Beinen und Unterleib sowie krudem, von der abgerissenen Haut entblößtem Oberkörper und Kopf. Die dritte Figur, im Verhältnis zu den beiden anderen übergroß im Vordergrund, verstärkt den Eindruck des Grauens. Wo sonst eine sinnliche Venus

<sup>43</sup> Cartoon BUNTE 1988: Dia\*.

<sup>44</sup> [Der österreichische Karikaturist Gerald Meyerhofer übertrug das traditionelle Bildschema in seiner Karikatur *Das Urteil des W.* (Die Presse 2.12.2002; Dia\*) auf die damalige innenpolitische Situation des Alpenstaates: Als ‚Paris‘ hat Bundeskanzler Wolfgang Schüssel/ÖVP (rechts entspannt am Boden liegend; seine Rechte wirft den roten Apfel als Symbol der Regierungsbeteiligung spielerisch nach oben) die Wahl zwischen den drei ‚Göttinnen‘ (von links): Herbert Haupt/FPÖ (eher unschlüssig; Minerva?), Alfred Gusenbauer/SPÖ (eindeutig als Venus und Sieger in einer absehbaren ‚Großen Koalition‘) und Alexander Van der Bellen/Grüne (durchaus offen; Juno?)].

<sup>45</sup> Werbegraphik (H.S.Design, Trier) Rhein-Zeitung Koblenz 1991\*; Reinhardt 1997a, wie Anm. 4, Tf. 46a; Dia\*.

<sup>46</sup> Karikatur The New Yorker 19.2.1996, 69: Dia.

<sup>47</sup> Gemälde (175x278) Firenze Uffizi: Alexandra Grömling/ Tilman Lingesleben, Alessandro Botticelli 1444/45-1510. Köln 1998, 68/9\*; Rolf Toman (Hrsg.), Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung. Köln 1994, 283\*.

<sup>48</sup> Gemälde Regensburg, Ostdeutsche Galerie: Ostdeutsche Galerie Regensburg. Braunschweig 1978, 101\*; Ekkehard Böhm (u.a.), Kulturtagebuch 1900 – heute. Braunschweig 1984, 615\*.



in strahlender Nacktheit den Apfel in Empfang nimmt, steht nun ein bleiches Totengerippe mit wallenden grauen Haaren, den rechten Fuß schon über der ausgehobenen Grube eines Grabes, und streckt die rechte Knochenhand nach vorn, während der angewinkelte linke Skelettarm mit der Hand zum dünnen Hals geht (makabre Variation der koketten Geste, mit der Venus sonst oben an ihrem Gewand nestelt). Aus Paris schließlich wird Mars, eine gesichts- und körperlose Vogelscheuche, bekleidet mit einem in Tarnfarben gehaltenen langen Gewand, bekrönt von einem verbeulten Helm auf der Spitze eines senkrecht stehenden Stabes. Das gespenstische Schreckbild sitzt, ein langes Schwert an der linken Seite, auf einer Kriegstrommel, die in den Farben Schwarz-Weiß-Rot bemalt ist (Assoziation: Reichskriegsflagge als Symbol des deutschen Nationalismus). Anstelle des Apfels balanciert auf der ausgestreckten Hand eine schwarz-bläuliche Erdkugel – Symbol globaler Bedrohung durch die Konfrontation zwischen Ost und West zur Entstehungszeit des Bildes. Im Hintergrund erscheint statt der traditionellen arkadisch-idyllischen Hirtenszene auf dem Berg Ida ein flammendes Infernale (Vergangenheit des Zweiten Weltkriegs; entsprechende Elemente bei antifaschistischen Künstlern der NS-Zeit, z.B. Rudolf Schlichter, *Blinde Macht* 1937),<sup>49</sup> im Vordergrund statt der gewohnten sinnlichen Ästhetik des mythischen Geschehens ein makabres Grauen (Gegenwart des ‚Kalten Krieges‘). In diesem Kontext pervertiert das Parisurteil zum eschatologischen Symbol von Bedrohung, Tod und Vernichtung.

(2) Susanne Kandt-Horn, DDR-Künstlerin, variierte das traditionelle Bildschema im Gemälde *Der gerechte Paris* (1985)<sup>50</sup> originell durch Verbindung eines südamerikanischen Paris (indianisch braunes Inkarnat, klassische Schönheit) mit den Göttinnen ‚weiß‘ (Europa), ‚gelb‘ (Asien) und ‚schwarz‘ (Afrika) in Richtung einer Utopie zum Globalthema ‚Dritte Welt‘. Die mythische Konstellation der Entscheidung zwischen drei fast gleichwertigen Gütern wird durch Vervielfachung des Siegespreises (in Form eines ganzen Korbes voll Äpfel, Handelsklasse A) geradezu salomonisch gelöst.

(3) Der deutsche Bildhauer Gustav Seitz arbeitet in seinem Terrakottarelieff *Der Wählerische* (1956)<sup>51</sup> die vier Hauptgestalten fast vollplastisch aus dem Untergrund heraus. Hoch oben stehen die drei Göttinnen, bei näherem Hinsehen mit dezenten Differenzierungen im Rollenverhalten (von links: Venus entgegenkommend, Juno selbstsicher, Minerva schamhaft). Ihnen gegenüber kauert ganz unten, zu ihnen aufblickend, ein nachdenklicher, in seiner Wahl völlig unentschlossener Paris (vgl. schon Marcks A 6, Kunc A 9) – Vorstufe zum folgenden Beleg:

(4) Marc Tansey, amerikanischer Vertreter des postmodernen *neoclassicism*, wählt zu seinem für die Dokumenta VIII in Kassel geschaffenen, in grauweißartig monochromem Dunkelrot gehaltenen Gemälde *Judgement of Paris II* (1987)<sup>52</sup> als Rahmen einen französischen Salon (Stil des *fin de siècle*), in dem ein hohes Fenster den Blick über die Dächer von Paris freigibt. Über der hohen Tür an der Stirnwand bietet die Lünette ein klassizistisches *Parisurteil*, die Decke des Raumes ein barockes *Jüngstes Gericht*. In diesem Salon steht eine einzige Figur, in Uniform eines französischen Offiziers um 1900, und betrachtet weder die Realität der Gegenwart hinter dem Fenster, das Leben der Metropole, noch die Realität der Vergangenheit, die Kunsttradition von Lünette und Decke, sondern nur noch sein eigenes Spiegelbild im Wandspiegel gegenüber dem Fenster. Der gealterte Paris entscheidet sich für sich selbst, da ihm an Außeneindrücken nichts mehr zugänglich ist; aus Paris wird Narziss. Möglicher Nebenaspekt im Bildtitel: Da *Páris* und *París* im Engl. gleichlauten, mag zugleich die aktuelle Entwicklung im Kunstzentrum Paris seit der Jahrhundertmitte kritisiert werden.

<sup>49</sup> Gemälde (179x100) Berlin, Berlinische Galerie: Günter Metken, Rudolf Schlichter, *Blinde Macht*. Eine Allegorie der Zerstörung. Frankfurt/M. 1990 (Fischer Taschenbuch 3965), 90\*; ART 4/85, 68\*; ART 3/94, 67\*; ART 9/95, 80\*. Vgl. auch den Feuersturm (Sodom/Gomorra) im Hintergrund von Otto Dix' Gemälde *Lot und seine Töchter* (1939; 195x130, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum): Fritz Löffler, Otto Dix. Leben und Werk. Wien, München 1967, Tf. 170\*; Eva Karcher, Otto Dix 1891-1969. Hrsg. von Ingo E. Walther. Köln 1988, 218\*.

<sup>50</sup> Gemälde (112x85) Pb: AK Parisurteil 1986, 35\*.

<sup>51</sup> Terrakottarelieff (37x42) Bremen, Kunsthalle u.a.: Gustav Seitz. Skulpturen, Handzeichnungen. AK Kunsthalle Bremen 1976, 168 Nr. 100; Ursel Grohn, Gustav Seitz, Das plastische Werk. Werkverzeichnis. Mit einer Einführung von Alfred Hentzen. Hamburg 1980, 128 Nr. 224; Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Gustav Seitz. Werke und Dokumente. (Katalog: Ursula Frenzel). AK Nürnberg, GNM 1984 (u.a.), Abb. 99-101; AK Parisurteil 1986, 43; Bildhauerkunst aus der Deutschen Demokratischen Republik. AK Bonn, Rheinisches Landesmuseum 1987 (u.a.), 20; AK Eva 1986, wie Anm. 27, 297 Nr. 212.

<sup>52</sup> Gemälde (178x173) West Long Branch/N.J., Pb: Arthur C. Danto, Marc Tansey. *Visions and Revisions*. New York 1992, 55\*; ART 6/87, 40\*; ART 4/88, 45\*.

(5) Die Terrakottagruppe *Vier Figuren = Paris* (1962)<sup>53</sup> von Gustav Seitz (vgl. schon B 3) stellt die vier Akteure in einer Linie nebeneinander, reduziert auf die primären Geschlechtsmerkmale. Die drei ausgesprochen fülligen Frauengestalten werden untereinander verwechselbar; der Mann legt ihnen von hinten seine Arme um, als Zeichen der Solidarität zwischen Richter und Gerichteten. Absurdes Ergebnis: die Grenzen heben sich auf, es gibt nichts mehr zu richten.

(6) Im Bronzerelief *Parisurteil* (1965/66)<sup>54</sup> steigert der Künstler mit noch weiter gehender Abstraktion die Ununterscheidbarkeit der drei Göttinnen: links ein massiger Paris als Relieftorso, im Typus eines Catchers (Parallelthema eines gleichzeitigen Seitz-Entwurfes). Ihm gegenüber sind die Büsten der drei Göttinnen zu erkennen, alle extrem reduziert auf je drei Kugeln von Kopf und Brüsten.

(7) Eine Illustration in der Frauenzeitschrift EMMA mit dem provokativen Titel *Kein Parisurteil* (1986)<sup>55</sup> bietet eine weitgehend bilateralsymmetrische Spiegelung von drei Frauen im Miss-Wahl-Look – Parodie der von Sport- und Schönheitskonkurrenzen bekannten ‚Treppchen‘-Situation in der Identität von drei Ersten und drei Zweiten. Feministisches Fazit: Absurdität und Überflüssigkeit des (speziell männlichen) Entscheidens.

(8) Der Werbeprospekt eines Darmstädter Juweliers mit dem Titel *Die Entscheidung des Paris* (1989)<sup>56</sup> reduziert den mythischen Kern auf drei nur unwesentlich differenzierte Objekte, in einer Reihe liegende Ringe mit unterschiedlichen Steinen – Demystifizierung der Entscheidung durch weitgehende Begrenzung der Wahl, mit dem sicher unbeabsichtigten Nebeneffekt einer Demaskierung der Absurdität scheinbar existentiell notwendiger Konsumententscheidungen.

(9) Peter Makolies, DDR-Bildhauer, variierte in seiner Bronzegruppe *Das Urteil des Paris* (1979)<sup>57</sup> den ersten Entwurf von Gustav Seitz (B 3): Ein winziger Paris kauert verschüchtert vor den drei riesigen Göttinnen, die im Wesentlichen aus praller Brust und breitlippigem Mund bestehen (bezeichnendes Detail: eine zeigt dezent die Zähne). Der schwächliche Mann erscheint unfähig zu einer Entscheidung zwischen kaum Unterscheidbarem, zugleich – als interessante neue psychologische Ausdeutung – hilflos gegenüber der Übermacht weiblicher Sexualität und Verführung.

(10) Eine Illustration im ZEIT-MAGAZIN (1985)<sup>58</sup> mit dem Titel *Das sogenannte Unbewusste* bietet eine psychologisch relativierende Ausdeutung des Themas in der scheinbar gegebenen Wahlmöglichkeit zwischen drei jungen Frauen, die dank unterschiedlicher verführerischer Positionen auf den ersten Blick verschieden, tatsächlich aber identisch sind. Die Entscheidungssituation (auch für den Betrachter) besteht also allein in seiner jeweiligen unbewussten, kaum objektivierbaren Disposition und Motivation. Nette Ergänzung am Rande: die nächste Doppelseite des Beitrags galt u.a. dem Problem, welchen aus einer Reihe von identischen Nikoläusen der unreflektierte Konsument beim vorweihnachtlichen Einkauf im Regal bevorzugt (meistens den zweiten von der Ecke).

(11) Eine Titelseite der Illustrierten STERN (1986)<sup>59</sup> präsentiert unter dem Aufmacher *Die neue Eva* ein schlankes großgewachsenes Girl mit Model-Cover-Gesicht, modischem Gymnastikanzug und langen Nylonstrümpfen, Symbol von Lebensfreude und neuem weiblichem Selbstbewusstsein auf den Spuren des deutschen ‚Fräuleinwunders‘. Die jugendliche Erscheinung sprengt geradezu den Rahmen der Tradition, symbolisiert durch Anselm Feuerbachs großformatiges, spätklassizistisches *Parisurteil* (1869/70),<sup>60</sup> das als Blickfang im Zentrum der insgesamt bukolisch-beschaulichen Szene das Wechselspiel zweier Frauenakte zeigt, der abgewandten Venus in Rückenansicht und der dem Betrachter zugewandten Juno. Genau zwischen diesen beiden Gestalten tritt die *neue Eva* heraus, postmoderne Inkorporation von Jugend, Dynamik, Schönheit, Weiblichkeit und aller weiteren diesen beiden Göttinnen eigenen Qualitäten.

<sup>53</sup> Terrakotta-Gruppe/Bronze-Gruppe (20x32) Bremen, Kunsthalle: Hanns Theodor Flemming, Der Bildhauer Gustav Seitz. Frankfurt/M. 1963, Abb. 30, Grohn 1980, wie Anm. 53, 100 Nr. 154; AK Seitz 1976, wie Anm. 53, 89 Nr. 72.

<sup>54</sup> Bronzerelief (35x23) Atelier Gustav Seitz: AK Seitz 1976, wie Anm. 53, 188 Nr. 104; Grohn 1980, wie Anm. 53, 141 Nr. 253; AK Seitz 1984, wie Anm. 53, Abb. 133.

<sup>55</sup> Zeitschriften-Illustration EMMA Oktober 1986: Friedrich 1987, 311.

<sup>56</sup> Werbeprospekt (Darmstadt, Juwelier Techel): Dia\*.

<sup>57</sup> Bronzegruppe auf Marmorbasis (20x20x20) Dresden Pb: AK Parisurteil 1986, 39.

<sup>58</sup> ZEIT-MAGAZIN Nr. 47, 15.11.1985 (Magnus): Friedrich 1997, 25; Dia\*.

<sup>59</sup> Cover STERN Nr.34, 14.8.1986: Friedrich 1987, 307; Friedrich 1997, 24.

<sup>60</sup> Gemälde (228x443) Hamburg, Kunsthalle: Jürgen Ecker, Anselm Feuerbach, Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien. München 1991, Nr. 463 Tf. 52\*; AK Eva 1986, wie Anm. 27, 295 Nr. 209; Friedrich 1997, 22; Hinz 1977, wie Anm. 17, 89.

(12) Willi Sitte, mit Bernhard Heisig, Wolfgang Matheuer und Werner Tübke seinerzeit zur ‚Viererbände‘ der bekanntesten DDR-Maler zählend, bekannt durch seinen oft ausgesprochen drastisch wirkenden ‚sozialistischen Duschkabinen-Realismus‘, stellt im originellen Gemälde *Weiblicher Paris II* (1971)<sup>61</sup> zu einer Geschichte, aus der eine unhistorische Betrachtung den Macho-Stoff schlechthin unter den griechischen Mythen machen könnte, das traditionelle ikonographische Schema auf den Kopf durch Umkehrung der Geschlechter. Im Vordergrund steht völlig nackt Frau Paris (als Halbakt in Rückenansicht, eine dralle Person mit langen blonden Haaren und rosigem Inkarnat, ganz nach des Künstlers Geschmack). Sie hat die Arme hinter dem Rücken verschränkt, als wolle sie den Apfel in ihrer Rechten verstecken – ein typisches Kinderspielchen, dank seiner Durchschaubarkeit für den Bildbetrachter mit komischem Nebeneffekt. Dabei befindet sich (was nicht weniger komisch wirkt) ihr Kopf genau in Höhe der Lenden von drei ihr gegenüberstehenden nackten Männern, die sie erwartungsvoll ansehen: links ein dunkler älterer Leptosomer (Typ Intellektueller), der ihr die Rechte entgegenstreckt; in der Mitte ein blasser unförmiger Pykniker (Typ gestaltender Künstler), der genüsslich die Arme hinterm Kopf verschränkt; rechts ein vitaler muskulöser Athletiker (Typ Werktätiger), der vor Kraft kaum weiß, wohin mit seinen Händen.

(13) Egbert Herfurth, ebenfalls DDR-Künstler, variierte in seinem Holzschnitt *Parisurteil 1976* (1976)<sup>62</sup> das Bildschema von Sitte (B 12) nicht weniger witzig durch Wechsel der Betrachterperspektive: Frau Paris, nun von vorn gesehen, mit girlhaftem Filmstargesicht, bis auf das Schleifchen in den langen Haaren völlig nackt, wiegt einen dicken Apfel im Arm, während im Vordergrund die drei Männer ihrer Entscheidung entgegensehen: links (in Seitenansicht), noch weniger attraktiv als bei Sitte, der unförmige Pykniker als ‚Juno‘; rechts (gleichfalls in Seitenansicht, mit Brille, Glatze, Schnurrbart und dünnem Oberärmchen ähnlich unattraktiv) der intellektuelle Leptosomer als ‚Minerva‘; vorn als Blickfang Herr ‚Venus‘ (in Rückenansicht, durch dunkle Schraffierung hervorgehoben), ein wohlproportionierter Athletiker mit vollem Haar, der (ähnlich wie Sittes Frau Paris) die Hände hinter den Rücken zurückgenommen hat. Gesamteffekt (wie bei Sitte): Erheiterung durch Bewusstseinsbildung.

(14) Marc Tansseys früherer Entwurf (vgl. schon B 4), sein Gemälde *Judgement of Paris III* (1983),<sup>63</sup> präsentiert eine nicht minder reizvolle Umkehrung des Geschlechterschemas mit den Figuren bekannter Hollywood-Stars (James Dean, Humphrey Bogart, Harold Lloyd, Grace Kelly?). Frau Paris, an einem Kaffeestauchisch sitzend, verspürt den Wunsch, sich eine Zigarette anzuzünden: Ihr bieten sich an (von links): Herr Minerva, der ‚Geistmann‘, Inkarnation der *vita contemplativa*, steif und korrekt mit Anzug, Krawatte, Denkerstirn und Taschenlampe (Impotenzsymbol?); Herr Juno, der ‚Machtmann‘, Inkorporation der *vita activa*, ein junger vitaler Typ mit blonder Mähne, Trenchcoat und Fackel (Faschismussymbol; Motto: ‚Man kann es auch übertreiben!‘); schließlich Herr Venus, entgegenkommend, charmant, mit Ausstrahlung – und Feuerzeug. Kein Zweifel, für wen sich Frau Paris entscheiden wird; in dieser Zwangsläufigkeit deckt sich Tansseys Variante mit Herfurths Holzschnitt (B 13) wie auch mit der traditionellen Grundform des Mythos.

(15) Der Holzschnitt *Parisurteil* (1982)<sup>64</sup> von Bernd Göbel, gleichfalls einem DDR-Künstler, bietet vor antikisierendem Hintergrund (Tempelfassaden am oberen Bildrand) und dunklem Mittelgrund als Blickfang vorn im Zentrum die helle Büste eines übergroßen Paris, der in der rechten Hand den Apfel hält, den Kopf mit dem ausdrucksvollen Gesicht leicht nach rechts gewandt. Auf seinen breiten Schultern stehen zwei der Göttinnen als kleine nackte Figuren, links in Rückenansicht etwas verschämt Minerva, rechts in Vorderansicht eine selbstbewusste Juno. Oben auf seinem Kopf hat es sich bereits die nackte Venus bequem gemacht und nimmt in verführerisch entspannter Seitenlage mit dezent geöffneten Oberschenkeln auch hier den zwangsläufigen Ausgang vorweg – eine intelligente psychologische Ausdeutung des alten Mythos, zugleich witzige Entsprechung jenes bekannten Postkartenentwurfs, der mit dem Titel *What's on a man's mind* das bärtige Konterfei von Sigmund Freud zeigt, dessen markante Nasen-, Stirn- und Haarpartie gebildet wird durch eine sich wollüstig räkelnde, üppige nackte Frau (Typ Venus) – nun nicht mehr auf, sondern im Kopf des Mannes.

<sup>61</sup> Gemälde (61x54) Pb Künstler: Gisold Lammel (Hrsg.), Willi Sitte. Keine Lust zuviel. Liebesbilder. Berlin 1987, 68; Willi Sitte 1945-1982. AK Staatliche Kunsthalle Berlin 1982, 320\* Nr. 208; AK Parisurteil 1986, 29\*; Friedrich 1987, 309. – Parallelentwurf: *Weiblicher Paris I*, Gemälde 1971. Pb Künstler: Lammel 1987, 69. – Zu den Spätentwürfen mit demselben Thema nach der politischen ‚Wende‘ (1991/92): Beleg B 16 mit Anm. 65.

<sup>62</sup> Holzschnitt (31x25) Gotha, Slg. Arlt: AK Parisurteil 1986, 51.

<sup>63</sup> Gemälde (145x229) Pb: Danto 1992, wie Anm. 52, 54\*; ART 4/88, 44\*.

<sup>64</sup> Holzschnitt (36x37) Gotha, Slg. Arlt: AK Parisurteil 1986, 40.

(16) Nach der politischen ‚Wende‘ (1989/90) bringt Willi Sitte (vgl. schon B 12) mehrere Entwürfe zum Thema mit provokativen Bildtiteln heraus, z.B. die Hochformate *Paris ist tot* (1991) und *Das Parisurteil findet nicht statt* (1991/92). Damals entstand auch sein großformatiges Gemälde *Rückgabe des Apfels* (1991)<sup>65</sup>, in dem die drei Göttinnen dem Bildbetrachter frontal gegenüber sitzen (von links): neben einem Bild des Amorknaben (?) eine nackte, recht üppige Venus mit nach hinten aufgestützten Armen und gekreuzten Beinen, die über die mythische Situation lacht; daneben eine nackte pyknische Juno, die ihre Linke vors Gesicht hält, wohl um ihr Lachen zu verbergen; weiter rechts im Halbdunkel eine ebenso nackte füllige Minerva (zu ihren Füßen der übliche Helm?), die, zur Nachbarin zurückblickend, mit der ausgestreckten Rechten den Siegespreis des Apfels hinüberreicht zu einer aufgestellten Leinwand mit der Aufschrift ‚Paris‘ unten und den groben Umrissen seiner Gestalt – ein mythologischer *joke*, möglicherweise mit ernsthaft politisch-persönlichem Hintergrund (dem abrupten Karriereende nach der ‚Wende‘).

### Grundtyp C: *Metamorphosen der Avantgarde*

Spezifikum dieses Grundtyps ist die frei variierende Ausgestaltung des bildlichen Themas bis hin zur völligen inhaltlichen bzw. stilistischen Lösung von der früheren Kunsttradition. Eine wesentliche Eigenart griechischer Mythen im Verlauf von Tradition und Rezeption war das fruchtbare Spannungsverhältnis zwischen Fixierung und Strukturierung einerseits, Ambivalenz und Offenheit für phantasievolle Weiterentwicklung andererseits. Diese grundsätzliche Ausgewogenheit zwischen konventioneller Festlegung und kreativer Neugestaltung verschiebt sich neuerdings vereinzelt in Richtung eines zunehmend freien, z.T. fast willkürlichen Umgangs mit mythischen Inhalten (C 1).

Eine weitere Eigenart griechischer Mythen ist ihre Bestimmtheit nach den Kategorien räumlicher (geographischer), zeitlicher (chronologischer) und personaler (genealogischer) Schärfe. Dominierend in der Gesamtentwicklung von der Antike bis zur Moderne ist die Darstellung bekannter Gestalten in einem spezifischen Kontext definierten Geschehens, spezieller Details, individueller Attribute und fixierter Eigenschaften. Mit einem Satz: Griechischer Mythos ist von seinem Wesen her denkbar konkret.<sup>66</sup> Dagegen setzt die in der Bildenden Kunst der Moderne ausgeprägte Tendenz zu Strukturalismus, Reduktion und Abstraktion bis hin zu völlig ungegenständlichen Entwürfen den Gestaltungsmöglichkeiten mythischer Themen zunehmend künstlerische Grenzen (C 2-4).

(1) Ernst Fuchs, mit Rudolf Hausner und Wolfgang Hutter führender Vertreter der an den Surrealismus anschließenden ‚Wiener Schule des Phantastischen Realismus‘, gestaltet in seinem künstlerisch z.T. recht problematischen Gesamtwerk griechische Mythen vielfach ganz frei, einerseits durch in der Mythentradition nicht vorgegebene inhaltliche Neubildungen, die in kombinierten Bildtiteln wie *Venus Centaura* (1967), *Saturnische Sphinx* (1968), *Aphrodite auf der Augeninsel vor der Himmelsmauer* (1974), *Das Gefängnis des Ikarus* (1975), *Ikarus Hermaphrodit* (1975), *Aphrodite und Perseus auf der Augeninsel* (1976) sowie *Daidalos und die Nymphe* (1976) zum Ausdruck kommen, andererseits durch die seit dem Symbolismus geläufige Verbindung von ganz disparaten Kulturelementen, die in Bildtiteln wie *Sphinx in Eva* (1965), *Sphinx in Judith* (1965), *Sphinx in Pharao* (1966), *Daphne in Eva mystica* (1969-75) sowie *Nymphe Grammophon* (1978), *Afrikanische Amazone* (1986) und *Daphne Brasiliana* (1987) deutlich werden. Der qualitätvolle Frühentwurf *Hiob und das Urteil des Paris* (1965/66)<sup>67</sup> verbindet eine in Fuchs' eigener Persönlichkeit vorgegebene Antinomie, Judentum und abendländische Tradition, im Rahmen eines stilistisch eher befremdlichen, neomanieristisch-surrealen Höhlenlabyrinths, mit einer bedrückenden Fülle monströser Einzelgestalten. Der mythische Anteil im

<sup>65</sup> Gemälde (125x176) Pb: Gottschling 1997, 37; Wolfgang Hütt, Willi Sitte, Gemälde 1950-1994. Bönen 1995, 233. – Parallelentwürfe: *Paris ist tot* (Gemälde 1991: Hütt 1995, 241) mit Paris als Totenschädel hinter den drei Göttinnen; *Das Parisurteil findet nicht statt* (Gemälde 1991/92: Hütt 1995, 239) mit drei tanzenden Göttinnen.

<sup>66</sup> [Näheres zum Grundsätzlichen in Reinhardt, MH 2011, 87-237 (Grundkategorien), 245f. (Konkretheit)].

<sup>67</sup> Mischtechnik (107x127) Wien, Slg. Fuchs: Ernst Fuchs, *Architectura Caelestis*. Die Bilder des verschollenen Stils. München 1973, Tf. 14; Fuchs über Ernst Fuchs. Bilder und Zeichnungen von 1945-1976. Mit einem einführenden Text von Marcel Brion. Hrsg. von Richard P. Hartmann. München 1977, 134/5; Ernst Fuchs. *Fantasia*. München/Düsseldorf 1993, 87\*.

Bildtitel, das Parisurteil, ist konkret fassbar im Bildzentrum, in einer von gnomhaften Wesen flankierten Konstellation dreier nackter, überschlanke, mit emporgestreckten Armen posierender Frauen. Dabei assoziiert wohl die eher schwächliche linke, die ein Bewaffnungsutensil in der erhobenen Rechten hält, die Göttin Minerva, die rechte mit ihrer prallen, rubenshaften Fülle Juno, die übergroß dominierende, dem Betrachter frontal zugewandte Zentralgestalt die siegreiche Venus. Denkbar, dass die kleine nackte, in sich disproportionierte, zusammengesunkene männliche Gestalt links darunter mit ihrem von Zweifeln zerquälten Gesicht eine Mischung aus unentschlossenem Paris und verzweifelter Hiob darstellen soll. Sonst bleibt allerdings die Konkretisierung des alttestamentlichen Elements im Bildtitel eher vage, als ganz diffuser Ausdruck einer zwischen Traum, Trauma und Obsession einzuordnenden Befindlichkeit.

(2) Emmanuel Dion, progressiver DDR-Bildhauer, reduzierte, einem wesentlichen Stilprinzip der modernen Skulptur seit Brancusi, Laurent und Arp folgend, in seiner Gipsgruppe *Drei torsen oder im Urteil des Paris* (1978)<sup>68</sup> das klassische Thema auf eine einfache Grundform, drei unterschiedlich gestaltete geometrische Figuren auf der kreisrunden Unterlage einer annähernden Halbkugel, ohne jedes weitere erzählerische oder attributive Detail. Die Dreizahl der Objekte weist auf die Göttinnen, die Rundform der Basis vielleicht auf den traditionellen Siegespreis, den Apfel. Anstelle von Paris sollte wohl der Objektbetrachter als Richter *im Urteil des Paris* fungieren. Sonst fehlt es allerdings an mitteilbarem Inhalt, im Gegensatz z.B. zu der gleichfalls reduzierten, doch entschieden aussagekräftigeren Bronzeplastik von Makolies (B 9).

(3) Noch konsequenter beschränkt Luciano Fabro, führender Vertreter der italienischen *arte povera*, einer mit einfachsten Gestaltungsmitteln arbeitenden Kunstströmung der Postmoderne, den Stoff in seiner Raum-Installation *Il Giudizio di Paride* (1979)<sup>69</sup> auf vier eiförmige Figuren, eine größere, eher spitz zulaufende und drei kleinere, eher rund zulaufende, in denen man das Gegenüber des Richters Paris und der drei gerichteten Göttinnen vermuten darf. Interessant die Dominanz des Richters und die Austauschbarkeit der drei Gerichteten; im Übrigen fehlt es auch hier an mitteilbarem Inhalt.

(4) In völlig abstrakter Formsprache an Entwürfe von Kandinsky, Klee und Nay erinnernd, gestaltete Hans Kinder, progressiver DDR-Künstler, das mythische Thema in seiner Tempera *Das Urteil des Paris* (1980/81)<sup>70</sup> ganz offen, frei ausdeutbar, ohne jeden Ansatz objektivierbarer Fassbarkeit oder gar verbindlicher Mitteilbarkeit. Unabhängig von der Möglichkeit, sich emotional in das Bildensemble zu versenken: Die Einzelelemente erscheinen nicht mehr dekodierbar, ihre Gesamtbedeutung bleibt undurchschaubar. Als reflektierender Bildbetrachter kann man sich von den Vorstellungen des Künstlers ausgeschlossen, ja fast verlassen fühlen – vor allem dann, wenn man an manch interessante konkrete Neufassung des mythischen Themas unter Grundtyp B zurückdenkt.

#### LITERATUR ZUM PARISURTEIL IN DER MODERNEN KUNST (1999):

AK Parisurteil 1986: Peter Arlt, *Das Urteil des Paris in der bildenden Kunst der DDR*. AK Schlossmuseum Gotha 1986

AK Parisurteil 1987: *Das Urteil des Paris. Neue Bilder zu einer alten Geschichte*. AK Winkelmann-Museum Stendal 1987

Friedrich 1987: Annegret Friedrich, *Dekonstruktion des Mythos – Beispiel Parisurteil*. In: *Frauen-Bilder, Männer-Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin 1987, 304-321

Friedrich 1997: Annegret Friedrich, *Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende*. Marburg 1997

Petra Gottschling, *Das Urteil des Paris – Misswahl der Antike?* In: *Kunst+Unterricht* 209/1997, 35-37

[Zum Parisurteil in der DDR-Kunst: Reinhardt 2008b, wie Anm. 8, 93-99]

<sup>68</sup> Gipsgruppe (41x50x50) Pb: AK Parisurteil 1986, 46. - Endfassung: Edelstahl/Marmor (41x50x50): AK Parisurteil 1986, 21°.

<sup>69</sup> Terrakotta-Installation Roma, Galleria Pieroni: Jole de Sanna, Fabro. Ravenna 1983, 89; Fabro. *Entretiens (Travaux 1963-1986)*. Paris 1987, 11\*; Luciano Fabro. A cura di Johannes Gachnang, Rudi Fuchs, Cristina Mundici. AK Castello di Rivoli 1989, 83.

<sup>70</sup> Tempera (75x55) Berlin Pb: AK Parisurteil 1986, 45.

### (3) Die Wiedergeburt des antiken Mythos in der Kultur der italienischen Frührenaissance (Vortrag Universität Jena, Mommsen-Gesellschaft 1999; mit Nachtrag 2019)<sup>1</sup>

Als weitgehender Autodidakt in Kunst- und Rezeptionsgeschichte vor der Mommsen-Gesellschaft über ein solches Thema zu sprechen, ist Ehre und Verpflichtung zugleich. Als Dank für die Einladung kommt nun eine ovidische Mischung aus *ratio* (nach der Maxime: *ars adeo latet arte sua*, *Met.* 10,252) und *ubertas* (nach dem Motto: *exit in immensum fecunda licentia vatum*, *Am.* 3,12,41). Deren Ergebnis, eine wohlkalkulierte Verbindung von Wort und Bild, soll ganz nebenbei auch beweisen, dass es etwas durchaus Lustvolles hat, sich heute noch mit der Antike und ihrer Nachwirkung zu befassen, getreu dem Motto des großen Weimaraners: *Das Alterthum und jedes neue Gute*.

Bleibt noch ein Problem: Wie hält man einen auf neunzig Minuten konzipierten Vortrag in etwa der Hälfte der Zeit? Man beginnt gleich ohne die üblichen Einleitungstopoi wie ‚Zwerg auf den Schultern von Riesen‘ (mit Blick auf Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Jean Seznec und Kurt Weitzmann). Man sollte jede überflüssige *praeteritio* weglassen und neben einer knappen Literaturübersicht ein Arbeitspapier zum behandelten Gesamtmaterial vorlegen, was, wenn man aus Zeitgründen einige Bildbelege weglassen muss, wenigstens das eigene Gewissen beruhigt. Vor allem aber sollte man eine klare und einprägsame **Disposition** wählen.

Ein Pfarrerssohn weiß, dass bei Predigten und vergleichbaren Anlässen (etwa einem schummrigen Lichtbildervortrag zwischen 14 und 15 Uhr) eine triadische Gliederung von Nutzen ist. Da es im Folgenden vorwiegend um Bildende Kunst geht, wird das bewährte Dreier-Schema mit einer Bildvorstellung konkretisiert. So darf ich mich als Cicerone anbieten für ein Renaissance-Triptychon, das im linken Seitenflügel das Erbe des westlichen Mittelalters präsentiert, im Hauptbild das Erbe der griechisch-römischen Antike (mit kleiner Predella zur Wiederentdeckung der antiken Kunst) und schließlich im rechten Seitenflügel das Erbe von Byzanz (mit einem abschließenden Blick auf Botticellis Hauptwerk *Primavera*).

#### A. DAS ERBE DES WESTLICHEN MITTELALTERS

Beginnen wir nicht mit Jupiter, sondern als **Einstieg** mit Venus auf einem florentinischen Wöchnerinentablett (um 1420).<sup>2</sup> Im Rahmen eines *Trionfo di Venere* (in der Trecento-Tradition von Petrarcas *Trionfi*) erscheint als Zentralfigur die pagane Liebesgöttin im ambivalenten Spannungsfeld zwischen Madonna (Mandorla) und Eva/Voluptas (Nacktheit) nicht mehr völlig dämonisiert, immerhin aber noch mit schwarzen Flügeln. Wenn die zahlreichen Venusanbeter unten (von links: Sir Lancelot aus den *Artussagen*, der alttestamentliche Held Samson, Paris, Troilus und Achilleus als Helden der *Troiaromane*, schließlich Sir Tristan aus der Tafelrunde) mit Blicken und Küssen direkt aufs ‚Delta der Venus‘ zielen, so war das für mittelalterliches Empfinden schon grenzwertig. Die beiden geflügelten vogelfüßigen Liebesgötter als Begleiter der strahlenden Erscheinung, der linke mit Bogen, der rechte mit Pfeil, ähneln noch ganz dem kleinen Monster, das schon um 1320 Giotto im Rahmen einer *Allegoria della Castità* in die rechte Ecke eines Fresko aus der Unterkirche von Assisi stellte als negative Randfigur zwischen *Mors* und *Immunditia*, mit Vogelfüßen und verbundenen Augen.

Dieser ‚Triumph der Venus‘ war nicht zufällig unser Ausgangspunkt; enthält er doch wesentliche Aspekte des mittelalterlichen Erbes: Dämonisierung des Bereichs Liebe/Sexualität,

<sup>1</sup> Der Originalvortrag an der Universität Jena (27.5.1999; Hauptversammlung der Mommsen-Gesellschaft) wird im leicht überarbeiteten und erweiterten Manuskripttext vorgelegt. Anstelle durchgehender Anmerkungen finden sich neben gelegentlichen Verweisen unter dem Text vom damaligen Vortrag am Beitragsende die kaum veränderte Übersicht zu behandelten Kunstobjekten und die leicht überarbeitete Literaturliste, auf S. 54 ein kurzer Nachtrag (2019) mit Verweis z.B. auf das Bildprogramm der Sala di Troia im Palazzo Ducale von Mantova.

<sup>2</sup> Näheres zum Kunstobjekt schon auf S. 6 mit Anm. 2.

Allegorisierung der paganen Gottheiten und Historisierung der dargestellten Helden aus *Altem Testament*, *Troiaromanen* und *Artussagen*, die hier so selbstverständlich nebeneinanderstehen wie in der Chronik-Tradition der *Histoire ancienne* (2. Hälfte 13. Jh.).<sup>3</sup> Diese unbefangene **Historisierung** beschränkt sich übrigens nicht auf Heldengestalten: Eine venezianische Buchillustration (um 1330)<sup>4</sup> zum altfranzösischen *Roman de Troie* (in der lateinischen Prosaversion des Guido de Columnis) löst das für mittelalterlich-christliches Denken heikle Problem der Epiphanie von drei nackten heidnischen Göttinnen im Parisurteil ganz elegant als Traumvorstellung (entsprechend der Textvorgabe, die schon an antike rationalistische Ausdeutungen bei Dion Chrysostomos und Dares Phrygius anschloss).<sup>5</sup> Im Rahmen eines Simultanbilds hat Prinz Paris rechts, von der Jagd erschöpft, sein Pferd an eines der typisch byzantinischen ‚Pilzbäumchen‘ gebunden, bevor er selbst einschläft. Links steht er im Traum aufrecht als Richter vor den drei halbwegs nackten, für unseren Geschmack nicht sonderlich attraktiven Göttinnen. Diese historisierende Tradition des Parisurteils reicht in Italien nur bis etwa 1500, im Nordbereich erheblich weiter, z.B. in zahlreichen Bildern von Lucas Cranach d. Ä. (eines der letzten um 1540, heute im Schlossmuseum des benachbarten Gotha).

Die mittelalterliche **Allegorisierung** der antiken Mythen wird am deutlichsten in der moraltheologischen Tendenz des bald nach 1300 entstandenen *Ovide moralisé*, dessen Beliebtheit mehrere frühe illustrierte Handschriften dokumentieren. In dieser „christlichen Gefangenschaft der Allegorese“<sup>6</sup> im Mittelalter wird die Heroine Europa als Symbol der menschlichen Seele von dem Christusstier über das Meer der Gefährdung ins Paradies getragen (Buchillustration um 1340). Bemerkenswert, dass die von Filarete ein Jahrhundert später für eine Portaltür von St. Peter im Vatikan geschaffenen Bronzereliefs, wie unlängst Jürgen Blänsdorf gezeigt hat<sup>7</sup>, dieselben mythologischen ‚Abwege‘ beschreiten. Erst ein Konzilsbeschluss des Tridentinum hat versucht, dieser Ausdeutung einen Riegel vorzuschieben.

So wird das Parisurteil, in seinem *tipo classico* eines der attraktivsten Mythen Themen in der Antike und wieder seit der Renaissance (nicht zuletzt dank seiner poetisch-narrativer Qualitäten)<sup>8</sup>, im *Ovide moralisé* konsequent reduziert auf die drei Göttinnen als Versinnbildlichungen dreier unterschiedlicher Lebensformen, im Anschluss an den spätantiken Traktat *Mitologiae* des Fulgentius (um 500), dessen Beliebtheit im Mittelalter der *Fulgentius Metaforalis* des Franziskaners Johannes Ridevall (um 1330) dokumentiert. Eine selbstbewusste Juno (links), mit matronalem Gewand, Spindel und Spinnrocken im häuslichen Bereich sitzend, erscheint als Inkorporation der *vita activa*, des praktischen Erwerbslebens von Hausfrauen, Handwerkern und Kaufleuten; eine kokette Venus (in der Mitte), mit eleganter Frisur und eng anliegendem, fast durchsichtigem Kleid, einen Kamm in der Rechten und den Spiegel in der Linken, im Bereich eines Palastes posierend, als Exponent der *vita voluptuaria*, der luxuriösen *dolce vita* von Girls und Models, Beaus und Dandys – eindeutig mit negativer Konnotation; schließlich eine eher demütige Minerva (rechts), in Nonnenkleidung bei der eifrigen Lektüre eines erbaulichen Buches im klösterlichen Bereich, als Verkörperung der *vita contemplativa*, des theoretischen Erkenntnisstrebens von christlichen Klerikern und Scholastikern.<sup>9</sup>

<sup>3</sup> Dazu Doris Oltrogge, Die Illustrationszyklen zur ‚Histoire ancienne jusqu’à César‘ (1250-1400). Frankfurt/M. u.a. 1989 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII: Kunstgeschichte 94).

<sup>4</sup> Näheres zum Objekt schon auf S. 15 mit Anm. 51.

<sup>5</sup> Dazu Hugo Buchthal, *Historia Troiana*. Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration. London u.a. 1971 (Studies of the Warburg Institute 32).

<sup>6</sup> Hans Robert Jauss, Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos. Bemerkungen zur christlichen Gefangenschaft der Mythologie im Mittelalter. In: Manfred Fuhrmann (Hrsg.), *Terror und Spiel*. München 1971, 187-209.

<sup>7</sup> Jürgen Blänsdorf, Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Rom. In: Hermann Walter/Hans-Jürgen Horn (Hrsg.), *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit*. Berlin 1995, 12-35.

<sup>8</sup> Dazu Margaret J. Ehrhart, *The Judgment of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*. Philadelphia 1987. Vgl. auch den ergänzenden Beitrag (ursprünglich 1992) hier auf S. 5-24.

<sup>9</sup> Näheres zum Kunstobjekt schon auf S. 11 mit Anm. 29.

Diese für heutiges Verständnis eher befremdliche **Klerikalisierung** paganer Götter treibt auch sonst seltsame Blüten. So erscheint auf einem von Andrea Pisano geschaffenen Steinrelief am Campanile von S. Maria del Fiore in Florenz (um 1335) im Rahmen eines Planetenzyklus der Himmelsgott Jupiter einerseits im Richtertypus an orientalische Vorgaben wie den babylonischen Richtergott Marduk anschließend (so Jean Seznec), andererseits als wohlbeleibter Klosterbruder mit Kreuz in der Linken und Kelch in der Rechten. Eine Buchillustration (um 1400) zu Michael Scotus befördert ihn zu einem nicht minder beliebten Bischof mit Mitra und Szepter. Jupiters agiler Götterbote Merkur erscheint in einer Buchillustration zum *Liber astrologiae* des Abu Ma'sur (arabische Tradition; um 1403) deutlich schlanker im Ornat eines sitzenden Klerikers, der eine Viola in der Linken hält und mit der Rechten in seinen Noten blättert.

In der mittelalterlich-fundamentalistischen Tendenz zur **Dämonisierung** von Liebe/Sexualität (speziell in weiblichen Erscheinungsformen) erschien Venus aus dem Parisurteil des *Ovide moralisé* als Inkorporation von Voluptas/Luxuria in demselben Bildtyp wie eine Figur der berühmten französischen Tapisserie-Serie zur Apokalypse in Angers (um 1373/80) – bezeichnende Übertragung des schon antiken Bildschemas ‚Toilette der Venus‘ auf das neutestamentliche Paradebeispiel von lasterhafter Verderbtheit weiblicher Hoffart und Sinnlichkeit (nach *Apokalypse* 17): Vor den Augen des Johannes in Patmos und eines der sieben Engel als Begleitung (im Bildschema von Vergil und der Kumäischen Sibylle) hält die ‚große Hure von Babylon‘ den Kamm in der Rechten und beschaut sich mit dem Spiegel in der Linken.

Eine niedere Erscheinungsform der antiken Liebesgöttin schon seit dem 4. Jh. v. Chr., die auf Widder oder Bock reitende Aphrodite Pandemos, wird vereinzelt in der Baukunst der Gotik als Voluptas mit Bock dämonisiert. Die attraktive, im Oberkörper nackte Göttin (mit im Wind flatterndem Schleier), auf einer frühkaiserzeitlichen Gemme noch mit der Unbefangenheit einer Europa auf ihrem lebhaft nach rechts springenden Ziegenbock posierend, muss in ihrer mittelalterlichen Erscheinung als Venus/Voluptas auf einer hochgotischen Konsole aus Auxerre (um 1350) schon durch die ungewöhnliche ‚Reitstellung‘ der nackten Frau auf dem großen Tier und ihr Festhalten an Hörnern und Schwanz für die Zeitgenossen anstößig gewirkt haben, ähnlich wie schon ihre Schwester mit hoffärtigem Gesicht und Bock am Portal des Freiburger Münsters (um 1280/1300) oder deren laszives Pendant aus dem Turmoktagon (um 1290) ohne Bock, doch splitternackt und mit lustvoll übereinander geschlagenen Beinen.

Pisanello (um 1395-1455), einer der ersten Frührenaissance-Maler, der sich intensiv mit der Antikentradition beschäftigte<sup>10</sup>, gestaltete seine Federzeichnung *Lussuria* (1425/32) als eigenartiges *mixtum compositum*. Zwar dominiert noch die mittelalterliche Dämonisierung weiblicher Sinnlichkeit in der halben Bauchlage, dem provokativen Blick zum Bildbetrachter, der üppigen ‚Angela-Davis-Frisur‘ und der eckigen Unproportioniertheit der Aktgestaltung, die noch ganz der Darstellung von Höllenverdammten im Jüngsten Gericht entspricht. Andererseits schimmert schon ein waches Interesse durch, alles Konventionelle in Frage zu stellen. So gleicht das seltsame Wesen links zu Füßen der Schönen weniger jenen unheimlichen lurchartigen Höllenwesen der mittelalterlichen Tradition, die an den fahlen Leibern der Verdammten knabbern, als dem Attribut der Liebesgöttin in antiken und Renaissance-Darstellungen, dem Kaninchen als positivem Fruchtbarkeitssymbol.

Ein letztes Beispiel verbindet, noch gegen Ende der Frührenaissance (um 1480/90), antike Unterwelt- und mittelalterliche Höllenvorstellungen in der christlichen Tendenz zur Dämonisierung. Das breitformatige Frontbild einer florentinischen Hochzeitstruhe (*cassone*) zum Orpheus-Mythos zeigt in der linken Szene vor hellem Landschaftshintergrund den musizierenden Sänger (in zeitgenössischer Spielmannstracht, mit *viola da braccio* statt antiker Leier), der mit flehenden Augen vor dem in einer Felsspalte thronenden Unterweltherrscher steht. Daneben tritt schon Eurydike aus einer zweiten Felsspalte (mit Flammen im Hintergrund)

<sup>10</sup> Dazu: Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento. AK Roma, Musei Capitolini 1988. Zum Objekt: Werkverzeichnis Milano 1972 (Classici dell'Arte 56), Nr.15, Tf. 6\*.



hervor – wohl auf Geheiß Plutos, der, von der an Jupiter erinnernden Haarpracht abgesehen, eher einem christlichen Oberteufel gleicht mit Bockshörnern und -füßen, langen Pferdeohren und einer dicken Wampe als Zeichen seiner seelenverschlingenden Gefräßigkeit. Die rechte Szene gibt die dramatische Fortsetzung: Unmittelbar nachdem Orpheus sich entgegen Plutos Gebot am Rande der Oberwelt nach der Geliebten umgesehen hat, versucht er vergeblich, mit der Rechten Eurydike am Arm zurückzuhalten. Sie klammert sich ebenso vergeblich an seinen Gewandärmel, während von hinten ein Kentaur (als christlich-mittelalterliches Höllenpersonal) die junge Frau an den Haaren zurückreißt und ihr engelschönes Botticelli-Gesicht nach hinten zieht. Die Übernahme von Luzifer und Höllendämon ist hier umso bemerkenswerter, weil die Darstellung literarisch angeregt ist durch die klassischen Versionen Vergils (*Georgica* 4,457-506) und Ovids (*Metamorphosen* 10,1-75) sowie das Dramolett *Favola di Orfeo* (1470/80; Erstdruck 1494), mit dem der florentinische Dichter Angelo Poliziano die beiden antiken Hauptquellen verband.

## B. DAS ERBE DER GRIECHISCH-RÖMISCHEN ANTIKE

Ausgangspunkt ist eine hochgotische Buchillustration zum *Ovide moralisé* (um 1360). In klerikalisierender Tendenz wird im Zentrum dominierend Jupiter als stehende Maiestas Domini dargestellt (mit Szepter in der Rechten, segnender Linker und päpstlicher Tiara auf dem Haupt), während die übrigen Olympier, durch einfache Kronen als weniger bedeutend bezeichnet, ohne weitere Attribute ganz uniform erscheinen. Die vier sitzenden Dreiergruppen entsprechen der Zwölfzahl der Apostel; dabei befinden sich die Göttinnen eindeutig in der Minderzahl.

Der erste Teilaspekt, die **Wiederentdeckung der alten Götter**, wird im Vergleich mit Einzelbildern aus zwei Frührenaissance-Planetenzyklen des Quattrocento deutlich, zunächst zwischen drei Marmorreliefs, die Agostino di Duccio um 1456 in Rimini (Tempio Malatestiano) realisierte. Zwar entspricht *Jupiter* in faltenreicher Gewandung und den Attributen Adler (über seinem Haupt), Blitzbündel (in der Rechten) und Szepter (in der Linken) schon durchaus den antiken Vorgaben. Doch erscheint er in der leicht bogenförmigen Körperhaltung (ohne ausgeprägtes Schema von Spielbein und Standbein) und seiner eher an Beethoven erinnernden ‚titanischen‘ Physiognomie noch durchaus unantik. Auch *Merkur* nähert sich mit aufrechter Körperhaltung, faltenreicher Gewandung sowie einem übergroßen Heroldsstab (in der Rechten), Laute (in der Linken), Hahn (rechts zu seinen Füßen) und einer seltsam pilosartigen Kopfbedeckung als Attributen dem antiken Typus, während sein rundliches Gesicht ganz unantik ist und die Lockenpracht eher dem Sonnengott entspricht. *Apollo* hingegen, dessen androgyne Gesamterscheinung auch der amazonenhaften Zwillingschwester Diana entspricht, wirkt schon ganz antik: Profilgestaltung und fließende Gewandformen erinnern an Reliefs des sog. ‚Reichen Stils‘ aus der griechischen Spätclassik (wie manches sonst bei Agostino di Duccio); Lockenpracht, seitliche Bewegung und die (allerdings begrenzte) Nacktheit von Armen und Beinen entsprechen ganz dem antiken Bildtyp. Auch die Attribute sind erstaunlich präzise: Pfeil und Bogen in der Linken, Köcher an der Seite, in der Rechten zugleich eine Laute, Lorbeerzweige und die dem antiken Apollonkultbild aus Delos nachempfundene Dreiheit der Grazien als bemerkenswertestes Detail, schließlich Schwan und Rabe zu seinen Füßen.

Noch weiter gehen die den astronomischen Traktat *De sphaera* illustrierenden Planetengottheiten (jeweils mit zugeordneten Tierkreiszeichen und Gefolgsleuten im unteren Bereich) aus der Biblioteca Estense in Modena (um 1470/80). Zwar hat *Mars* (mit Lanze und Banner in der Rechten sowie Schwert in der Linken) in seiner martialisch gewappneten Gesamterscheinung noch sehr viel von einem mittelalterlichen oder Renaissance-Ritter (incl. Erzengel Michael und Hl. Georg). Doch *Merkur* entspricht in seiner antikischen Nacktheit und aufrechten Haltung (Statuentyp), seinem eher länglichen Gesicht (mit dem ausgeprägten Grat der Nase) wie auch durch die Attribute Geldsäckchen (in der Rechten; Gott des Handels) und Caduceus (in der Linken; Götterbote) ganz und gar antiken Vorgaben. Das gilt auch (als

weibliches Gegenbild) für die strahlende Erscheinung der nackten *Venus* (im Statuentyp auf den ersten Blick dem Wöchnerinentablett von 1420 entsprechend, doch nicht mehr in Mandorla, sondern in kreisförmigem Nimbus, mit Blume in der Rechten, Blütenkranz auf dem Kopf und Spiegel in der Linken. Allein schon durch die helle Zauberlandschaft des Lustgartens zu ihren Füßen (vgl. die Rahmenhandlung von Boccaccios *Decamerone*) mit eindeutig positiver Konnotation ist die Liebesgöttin endgültig erlöst vom negativen Image einer Voluptas/Luxuria.

Was den zweiten Teilaspekt betrifft, die **Wiederentdeckung der weiblichen Sinnlichkeit** im positiven Sinne, so gab es zwar schon den mittelalterlich-christlichen Typ der ‚Schönen Madonna‘ (speziell im Nordbereich seit Ende des 14. Jahrhunderts), doch stets mit dem fundamentalistischen Beigeschmack, dass Schönheit (zumal bei einer Frau) grundsätzlich bedenklich, Nacktheit höchst anstößig, Schönheit und Nacktheit zusammen Teufelswerk sei. Man denke nur an das Muster aller christlichen Mönchsasketen in der Geschichte von der Versuchung des Heiligen Antonius. Das antike Gegenbeispiel bietet der Bildtyp *Venus pudica*, dessen Prototyp (hadrianische Marmorkopie nach hellenistischem Original um 150/120 v. Chr.) die berühmte Kapitolinische Aphrodite ist: Nacktheit in einer Badesituation (wie schon bei Aphrodite von Knidos), doch betont enger Stand; die rechte Hand liegt ähnlich verdeckend vor der linken Brust wie die linke Hand vor dem ‚Delta‘; insgesamt eine Verbindung von Nacktheit und Schamhaftigkeit mit höchstem hellenistischem Raffinement.

Es überrascht, dass sich eine mittelalterliche Schwester (nicht ganz so perfekt, elegant und attraktiv, etwas gedrungener, mit entgegengesetzter Blickrichtung und stärker verdeckender Aktion der Hände) bereits um 1302/10 findet – als Stützfigur an der Kanzel des Domes in Pisa, geschaffen von Giovanni Pisano im Rahmen eines Zyklus der vier Kardinaltugenden als Verkörperung der *Prudenza* (wohl auch im Sinne der nackten Wahrheit). Als absolutes Kontrastprogramm zur Nonne Minerva im Parisurteil des *Ovide moralisé* aus dem französischen Nordbereich gibt sie als m.W. einziger derartiger Bildbeleg für die Identität von Schönheit und Klugheit ein Indiz, welche späteren Ansätze der italienischen Frührenaissance diese staufische Vorstufe in Italien vorwegnimmt. Erst rund 120 Jahre später, um 1430, ist derselbe Bildtyp erneut belegt im Zentrum einer Federzeichnung aus dem Umkreis Pisanellos, zusammen mit anderen Kopien nackter Gestalten nach antiken Statuen bzw. Sarkophagreliefs. Die Entsprechung schlechthin in der zweiten Hälfte des Quattrocento ist natürlich die Zentralfigur der nackten Liebesgöttin in Botticellis um 1480 entstandenem Gemälde *Nascita di Venere* (mehr dazu am Schluss). Daneben steht mit entgegengesetzter Blickrichtung, auf eine gleichfalls lebensgroße Einzelgestalt reduziert, ohne den mythischen Kontext der Muschelgeburt, aber mit nicht weniger Sinnlichkeit dank der raffinierten Durchsichtigkeit ihres Schleiers (so später häufig bei Lucas Cranach d. Ä.), das Kontrastprogramm vor dunklem Hintergrund in mehreren gleichzeitigen Gemälden der Botticelli-Werkstatt, z.B. aus der Pinacoteca Sabauda in Torino (um 1480).<sup>11</sup>

Ein Indiz für wesentliche Veränderungen des Zeitgeistes gegen Ende der Frührenaissance ist die Übertragung des antiken Bildtyps auch auf Gestalten der biblisch-christlichen Tradition, verbunden mit der eindeutigen Relativierung ihrer negativen Konnotation. So erscheint die alttestamentliche Verkörperung der weiblichen Ursünde, Eva, mit dem Attribut des Apfels in der Rechten, doch zugleich als *Venus pudica*, in einer um 1480 entstandenen, leicht überschulterten und überlebensgroßen Marmorstatue von Antonio Rizzo. Wenig später findet sich Entsprechendes unter italienischem Einfluss leicht variiert auch im spätgotischen Nordbereich, z.B. eine dank Raffinement ihrer verhüllenden Haare und demütigem Orantengestus hinreißende ‚Sünderin‘ aus der neutestamentlichen Tradition, Maria Magdalena, als Holzstatue nach 1510 gestaltet von Gregor Erhart, in ihrem heutigen französischen Exil des Pariser Louvre sicher nicht zufällig berühmt als *La belle Allemande*.

<sup>11</sup> [Entsprechende Entwicklung beim Bildtyp der liegend schlummernden Liebesgöttin: (a) Florent. Cassonebild um 1450. Coll. Earl of Crawford; (b) Giorgione, *Venere dormiente*: Gemälde (109x165) um 1510. Dresden, GemGal; (c) Palma il Vecchio, *Venere = Ninfa in paesaggio*, Gemälde (113x186) um 1518/20. Dresden, GemGal].

Neben Venus (und der Frühlingsgöttin Flora) ist dieser zweite Teilaspekt auch ausgeprägt in den Gestalten der drei Grazien (und der Musen). Hier genügt ein ‚Triumph der Venus‘ (um 1470) aus dem Palazzo Schifanoia in Ferrara, als Monatsbild zum April gemalt von Francesco del Cossa und Cosmè Tura. Im Zentrum sitzt die Liebesgöttin auf ihrem von Schwänen gezogenen Thronwagen, mit einer Blume in der Rechten und dem Apfel des Parisurteils in der Linken, triumphierend über den gefesselt vor ihr knienden Mars; darunter die ihr zugeordneten Kaninchen als Symbol der Fruchtbarkeit, links und unten rechts ihre zahlreiche Anhängerschaft. Oben rechts steht schließlich die ihr nahestehende Dreiergruppe der Grazien, dem Gesamtphänomen Liebe verbunden als Symbol der Teilaspekte Geben, Empfangen und Erwidern (so schon bei Seneca), realisiert in dem auf die hellenistische Kunst (2. Jh. v. Chr.) zurückgehenden Bildschema einer zentral Abgewandten und zweier flankierend Zugewandten, wie es eine fragmentarisch erhaltenen römische Marmorkopie aus dem Dom in Siena als die in der Frührenaissance seinerzeit bekannteste Vorlage bietet.

Ein weiterer Teilaspekt ist die **Wiederentdeckung der kindlichen Reize**, vor allem an der Figur des Liebesgottes Amor. Damit wird die in der früheren griechischen Kunst und im Mittelalter weitgehend fehlende, in der hellenistischen Kunst begründete Erfassung des Kindes als eigenständiger Individualität in der Frührenaissance fortgesetzt schon von Donatello in seinem vom Zauber der leichten Bewegung geprägten Entwurf *Putto con tamburino* (1429), der das geflügelte nackte Kind mit heiterem Gesicht, engem Stand und parallel erhobenen Armen zeigt. Eine Variation bietet Donatello (oder Schule) im späteren Entwurf *Amore/Attis* (um 1450/66), der sich auszeichnet durch die gelassene Heiterkeit des Dargestellten und die zauberhafte Natürlichkeit seiner Bewegung. Zur Vollendung gebracht wird dieser wiederentdeckte Bildtyp in Andrea del Verrocchios *Putto con delfino* (1476) mit der natürlichen Unbefangenheit eines im Zauber des Spieles mit sich und dem Objekt verklärten Gesichts. Dass sich hieraus eine am Ende des Quattrocento sekundäre Typenbildung im Blick auf geflügelte christliche Engel wie auf das Christuskind mit seinem Lockenkopf ergab, sei nur am Rande vermerkt. Demgegenüber bietet der Bronzeentwurf *Eros* von Bonacolsi gen. Antico (vor 1511) die elegant ausgewogene Darstellung des eher jugendlichen Liebesgottes mit der fiktiven Situation eines Bogenschusses, stärkerer Betonung der Vertikalen und Reduzierung der Flügel.

Der entsprechende Teilaspekt **Wiederentdeckung der männlichen Schönheit** bezieht sich mit den Kriterien Jugendlichkeit, Nacktheit, Ausstrahlung und Erfassen der Individualität vor allem auf Merkur (so schon die Illustration zum Traktat *De sphaera* 1470/80; vgl. S. 41), dann auf Apollo und Bacchus, daneben auch auf das alttestamentliche Thema  *Davide con la testa di Golia*, das z.B. in Donatellos hochelegantem Entwurf (um 1430) eine reizvolle Jünglingsgestalt mit dem Haupt des Riesen unter dem linken Fuß in unübersehbarer Nähe zum mythischen Bildtyp ‚Merkur als Argustöter‘ darstellt (dazu passen auch die Attribute Schwert und petasosartiger Hut). Davids/Merkurs Körperhaltung und das elegante Wechselspiel von Spielbein und Standbein entsprechen durchaus wieder der griechischen Kunst des 4. Jahrhunderts, allerdings stärker in der Vorderansicht als seitlich oder vom Rücken her gesehen.

Wie stark sich Donatello bereits an der *maniera antica* orientierte, zeigt einerseits der Vergleich mit zwei späteren Entwürfen zum alttestamentlichen Thema: (a) einem Gemälde von Andrea del Castagno (um 1450) mit der bekleideten Jünglingsgestalt im christlichen Epiphantie-Typus und einem dem bärtigen Christus der Passion nachempfundenen Goliathhaupt zu seinen Füßen; (b) einer Bronze von Andrea del Verrocchio (um 1475), die ein mit Rock bekleidetes Pendant gibt, das viel statuarischer und auch strenger, mit übergroßem Kopf und schmächtigem linkem Arm weniger proportioniert wirkt und insgesamt eher Selbstbewusstsein als Charme ausstrahlt. Interessant ist der Vergleich mit dem schon am Anfang des Cinquecento am Hofe der Gonzagas in Mantova von Bonacolsi gen. Antico geschaffene *Mercurio* (um 1505), der, in seiner schlichten Vertikalgestaltung einer Tendenz der ausgehenden Frührenaissance folgend, nur mit den vergoldeten Attributen Petasos und Stab versehen, in seiner Reduzierung auf den

Jünglingsakt ikonographisch direkt an Donatello David wie auch an die griechische Kunst des 4. Jahrhunderts (speziell Praxiteles) anschließt.

Wie der antike Bildtyp der Venus auf Eva als Symbol der sündigen Frau, so wirkt am Ende des Quattrocento der antike Bildtyp Apollo/Bacchus verstärkt auf Darstellungen des alttestamentlichen Adam. Bei der überlebensgroßen Marmorstatue von Tullio Lombardo (1493) entspricht der Apfel in der linken Hand Adam, die nackte Körperlichkeit passt zu seiner paradisischen Nacktheit wie zur antikischen Nacktheit in der Entwicklungsphase griechischer Kunst des 5. Jh.s zwischen Kasseler Apollo und polykletischem Kontrapost. Doch die wohlgeordnete Haarpracht findet sich nur bei einem Apollo bzw. Bacchus, wie als Parallele nicht nur zu diesem Detail die wenig später entstandene Marmorgruppe *Bacco ebbro con satiro fanciullo* (1497) des gerade 22jährigen Michelangelo zeigt. Die faszinierende Ausstrahlung der nackten Hauptfigur, die Sinnlichkeit ihrer leicht androgynen Körperlichkeit, die Eleganz des etwas unsicheren Vorwärtsschreitens, die Neigung des nach vorn gesenkten Kopfes – dies alles entspricht ganz unmittelbar der griechisch-hellenistischen Kunst, ebenso wie als spezifische Attribute des Gottes der Weinlaubkranz auf dem Kopf und die das Gesicht rahmenden Trauben, weiterhin die zum Mund erhobene Schale in der Rechten, ergänzt unter seiner linken Kniekehle von dem in Gegenrichtung kauernde Satyrknaben, der, in eine pralle Traube beißend, im Oberkörper ganz einem kindlichen Bacchus hellenistischer Provenienz entspricht.

In der mittelalterlichen Kunst ließ die relative Zurückhaltung bei der Darstellung der Hauptgestalten des Glaubens, nicht zuletzt aufgrund der grundsätzlichen Tendenz zu Demut und Opferbereitschaft, nur begrenzten Raum zur Heroisierung christlicher Gestalten (z.B. Auferstehung und Himmelfahrt Christi, apokalyptische *Maiestas Domini*; Erzengel Michael bzw. Hl. Georg im Drachenkampf). Als Gegenentwicklung bieten Kunst und Literatur der Renaissance die **Wiederentdeckung des antiken Helden**; dieser wesentliche Teilaspekt ist am besten an Herkules zu dokumentieren. Erstaunlich auch hier, dass der früheste Ansatz bereits in der staufischen Vorphase liegt: Niccolò Pisano gestaltete um 1260 für einen Zyklus der Kardinaltugenden als Stützfiguren an der Kanzel des Battisterio in Pisa die Inkorporation der Fortezza in antikischer Nacktheit. Der etwas kompakte junge Mann mit leicht übermäßigem Kopf (Nähe Typ Bacchus/Apollo) ist eindeutig als jugendlicher Herkules identifizierbar, nicht nur durch die Attribute von Löwe (in der erhobenen Rechten) und Löwenfell (in der gesenkten Linken), sondern auch durch den Rückgriff auf einen antiken Bildtyp, wie er z.B. als Einzelfigur des Löwenkämpfers (mit Keule in der erhobenen Rechten und besiegtem Löwen in der gesenkten Linken) an einem römischen Säulensarkophag aus der Via Cassia (um 180/200 n. Chr.) vorliegt. Die analoge Stützfigur, die Giovanni Pisano fast ein halbes Jahrhundert später in einem Zyklus der Kardinaltugenden an der Kanzel des Domes von Pisa installierte (um 1302/10), zeigt dieselbe antikische Nacktheit mit spezifisch gotischer Überschlankung und der Tendenz, auf christliche Bildtypen zurückzugreifen: Herkules, der in der Linken die traditionellen Attribute Löwenfell und Keule, in der Rechten ein wieselartiges Wesen trägt, wird nun ein bärtiger asketischer Typ (analog Johannes dem Täufer), Held und Leidensmann (analog Christus in der Passion).

Hingegen bietet der auf Giotto zurückgehende, um 1335 durch Andrea Pisano für den Campanile des Doms von Florenz geschaffene Held in seiner selbstbewussten Haltung wieder den antiken Sarkophag- und Statuentyp (bärtig, mit Löwenfell und Keule). Dabei erscheint Herkules hier als Sieger über das Ungeheuer Cacus (nach dem Exkurs in Vergils *Aeneis* 8,193-267). Als mythische Parallelthemen erscheinen daneben ein gefiederter Dädalus (*Metamorphosen* 8) und Orpheus unter Tieren (*Metamorphosen* 10). Derselbe kompakte Sarkophag- und Statuentyp findet sich später als unbärtige Relieffigur an der Porta della Mandorla des Doms in Florenz (1391/96) und ebenfalls unbärtig in einem Fresko von Piero della Francesca für die Villa Graziano in Borgo San Sepolcro (um 1465), bis hin zu Entwürfen von Antonio del Pollaiuolo (1480/90; unbärtig) und Antico (um 1498; bärtig kompakt) am Ende des Quattrocento.

Bildliche Darstellungen eines Helden in narrativem Kontext (so schon das Hexagon Hercules-Cacus um 1335) stehen nun in zunehmend engem Zusammenhang mit dem etwa gleichzeitig in der Literatur des Trecento, speziell den Frühschriften Boccaccios, einsetzenden neuen Interesse an dem mit den Mythenfiguren verbundenen Geschehen; dazu wenige Belege schon vom Ende des Quattrocento zu dem aus einem Lucan-Exkurs (*Pharsalia* 4,589-655) präsenten Thema von Herkules und Antaeus. Im Rahmen eines verlorenen Gemäldezyklus mit Herculestaten für den Medici-Palast (um 1475) realisierte Antonio del Pollaiuolo das außergewöhnliche Geschehen in einer erhaltenen Gemäldeskizze mit so souveräner Gestaltung in Aktion und Komposition, dass sein brillanter, ganz eigener Stil schon die exzentrischen Tendenzen des späteren Manierismus vorwegnimmt. Derselbe Hang zur Exzentrizität (ganz konkret z.B. in dem abgewinkelten linken Bein des Riesen) mit bizarrer Überschlankung der in Eckigkeit und Kantigkeit fast schon ‚modernen‘ Figuren (man denke z.B. an Bourdelle), derselbe Instinkt für das Exzeptionelle der Extremsituation, und für den ‚fruchtbaren Augenblick‘, in dem der Held dem Gegner die Luft abdrückt, findet sich in Pollaiuolos etwa gleichzeitiger Bronzegruppe (um 1470/90) sowie gemildert in einer Federzeichnung der Mantegna-Schule (um 1500).

Viel gemäßigter realisierte Antico das Thema zu Beginn des Cinquecento (1500/10) im Übergang zur Hochrenaissance. Beide Gestalten sind viel kompakter, weniger eckig als rund, die Darstellung des Mythos viel ausgewogener, eher konzentriert als exzentrisch, die Komposition viel homogener, eher zentripetal als zentrifugal – nachweislich eine Rückwendung zur Antike, da der Künstler sich direkt an einer ähnlich kompakten, später (1564) ergänzten Marmorgruppe zum Thema aus römischer Kaiserzeit orientierte, die, damals noch weithin bekannt, heute, von den Touristenströmen kaum beachtet, im Innenhof des Palazzo Pitti in Florenz steht.

Das christliche Mittelalter interpretierte die mythischen Gestalten noch überwiegend allegorisch (z.T. mit extremer Reduzierung des narrativen Kontextes). Nun findet sich mit zunehmendem Interesse für den mythischen Kontext und seine spezifischen Details (seien es zugehörige Aktionen oder beteiligte Personen) als vielleicht wesentlichster Teilaspekt eine **neue Freude am Narrativen**, verbunden mit einem tieferen Verständnis für die Eigenheit der Fiktionalität, das Eigenrecht dichterischer Ausgestaltung, kurz: für die poetischen Qualitäten der literarischen Hauptquellen des Mythos, speziell aus Ovids *Metamorphosen* und *Heroides* sowie Vergils *Aeneis*; für diese Entwicklung, die in ihren Anfängen bis in die erste Hälfte des Trecento zurückreicht, im Folgenden einige bezeichnende Details. Nach zeitgenössischen Quellen gestaltete Giotto zwischen 1329 und 1333 in Neapel, im Castel dell’Uovo, einen (heute verlorenen) Freskenzyklus zum Thema *Uomini famosi* (nach damaligem Verständnis wohl aus biblischer, antiker und späterer Tradition), den der junge Florentiner Boccaccio bald darauf in Neapel sah. Nach seiner Rückkehr konzipierte er in Florenz 1342 seine Versdichtung *Amorosa visione*, deren allegorisches Grundschema (*Trionfi della Sapienza, della Gloria, della Ricchezza e dell’Amore*) realisiert wird im fiktiven Ambiente eines *nobile castello* (wohl Reminiszenz des Giotto-Zyklus). Dabei findet sich speziell im *Trionfo dell’Amore* (Canti 15ff.) eine überwältigende Fülle mythischer und sonstiger Exempla und Anspielungen, die eine völlige Vertrautheit mit den wesentlichen Themen der antiken Mythen tradition verrät (vorwiegend unter materialem Aspekt im Blick auf die Erschließung der mythischen Stoffe).

Der wenig später entstandene Roman *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343/44)<sup>12</sup> enthält den letzten Schritt zur Wiederentdeckung der ovidischen Manier im Umgang mit dem antiken Mythos (nun auch in funktionaler Hinsicht, speziell im Blick die Themen des antiken Mythos als Musterbelege zur Psychologie der Frau). So präsentiert z.B. das erste Kapitel im Kontext einer Venus-Erscheinung einen großen Katalog verführerischer Beispiele (ausschließlich aus antiker Mythologie bzw. Geschichte, vorwiegend aus Ovids *Metamorphosen* und *Heroides*).

<sup>12</sup> Dazu Udo Reinhardt, Ovidio, Boccaccio e la tradizione della mitologia classica nell’*Elegia di Madonna Fiammetta*. In: Studi Umanistici Piceni 19, 1999, 108-120 (= Reinhardt 1999).

Als Kontrastprogramm bietet Kap. 7, nunmehr im Kontext einer Klage Fiammettas über den Verlust ihres Geliebten, einen ebenso beeindruckenden Katalog tröstender Beispiele (hier vorwiegend aus den *Heroides*, nur sekundär auch aus den *Metamorphosen*).

Seither wurde der antike Mythos in der Kultur der italienischen Frührenaissance immer stärker präsent, und zwar sowohl in Literatur wie auch in Bildender Kunst. So liegt es nur am fast völligen Verlust der paganen Freskenmalerei des Trecento, dass uns heute (von wenigen Ausnahmen und den frühen Buchillustrationen abgesehen) erst seit Beginn des Quattrocento vorwiegend auf Truhenbildern, Wöchnerinentablets u.Ä. der ganze Reichtum der antiken Mythen-tradition entgegenleuchtet (und zwar, der narrativen Tendenz entsprechend, meist in Form von Simultanbildern). So bietet ein florentinisches Wöchnerinentablett (um 1430)<sup>13</sup> in einer traumhaften Atmosphäre drei Einzelszenen des Parisurteils: oben links die drei Göttinnen (mit höfischen Kostümen) im Streit um den Zankapfel, den die Göttin Discordia (oben in den Bäumen) im Märchenland der Hesperiden gepflückt und in ihre Runde geworfen hat; rechts oben der Hirte Paris (in heller Kleidung) inmitten seiner Herde, als ihm der Götterbote Merkur gerade Jupiters Auftrag übermittelt, zwischen den Göttinnen zu richten; im Zentrum der unteren Hälfte (neben einer kleinen Alltagsszene links mit spielenden Kindern am Brunnen) die Übergabe des Apfels als Siegespreis durch den schmucken Paris (nach der Mythen-tradition bekanntlich der schönste junge Mann seiner Zeit) an Venus (die vordere der drei Damen, im roten Gewand). Dafür gehen die mädchenhafte Minerva (Mitte) und die matronale Juno (rechts) leer aus. Das hochästhetische Ensemble verrät eine ganz spontane Freude am mythischen Detail, die zweifellos auch den poetischen Erwartungen und ästhetischen Bedürfnissen des zeitgenössischen Betrachters entsprach.

Das Spektrum behandelter Themen ist beachtlich. So finden sich über die literarischen ‚Klassiker‘ der griechisch-römischen Mythen-tradition hinaus sogar zu der einzigen aus der Antike erhaltenen Kombination von Mythos und Märchen, der Geschichte von Amor und Psyche in den *Metamorphosen* des Apuleius (4,28-6,24), mehrere umfangreiche Bildzyklen auf mehrszelligen florentinischen Cassoni (um 1480/90).<sup>14</sup> Das meiste Material bezieht sich allerdings auf Themen aus Ovids *Metamorphosen*<sup>15</sup>, wenige Belege auch auf die epische Handlung von Vergils *Aeneis*. So bietet das erste von zwei Frontbildern einer florentinischen Hochzeitstruhe (um 1450/60), bemalt von Apollonio di Giovanni, in etwa zehn Einzelszenen mit einer unübersehbaren Fülle von Personen und Details die Handlungs-entwicklung des ersten Buches von der Landung in Nordafrika (unten links) bis zur Begegnung zwischen Aeneas und Dido (rechts). Das in seiner *ubertas* nicht weniger beeindruckende zweite Bild illustriert in derselben Manier den Handlungsverlauf vom großen Bankett am Ende des ersten Buches (links) bis zum Eintritt von Dido und Aeneas auf der Jagd in die fatale Höhle (rechts) im Verlauf des 4. Buches. Solch kontinuierliche Darstellungen hängen eng zusammen mit entsprechenden Folgen teils von Einzelszenen, teils von Simultanbildern in gleichzeitigen Buchillustrationen (z.B. einem Vergil-Codex der Bibliotheca Riccardiana in Florenz, ebenfalls mit Illustrationen zu Buch 1-3 von Apollonio di Giovanni).

In der Folgezeit übernahmen auch bedeutende Künstler der Großmalerei diese Simultantechnik, z.B. Bramantino in fünf Einzelszenen zur Geschichte um Philemon und Baucis (*Metamorphosen* 8,618-729) oder Piero di Cosimo, ein Zeitgenosse Botticellis, zur Begegnung zwischen Perseus und Andromeda (*Metamorphosen* 4,672-739). Sein kurz nach 1500 entstandener, im Breitformat ähnlich figuren- und detailreicher Entwurf enthält drei

<sup>13</sup> Näheres zum Kunstobjekt schon auf S. 19 mit Anm. 69.

<sup>14</sup> [Gründliche Zusammenstellung und Beschreibung neuerdings in Reinhardt, MSM 2012, 124-127f.].

<sup>15</sup> [Cassonebilder/Deschi: z.B. Daphne: um 1450. London, Earl of Harewood; Daphne/Thisbe: Parismeister um 1445/50. Firenze, Gall. Bellini; Europa: Liberale da Verona um 1480. Paris, LouvreI. 585; Aktaion: um 1440/50. Williamstown/Mass., Museum of Art; *Storia di Orfeo*: Jacopo del Sellaio, Zyklus um 1480/90: 1. Schlangenbiss: Rotterdam, Boymans; 2. Unterwelt: Kiew, Museum (dazu hier schon S. 40f.); 3. Orpheus unter Tieren: Rotterdam, Boymans. Vgl. auch den Theseuszyklus des Maître des Cassoni Campana um 1480/1500. Avignon, Petit Palais (a) Pasiphae; (b) Minos erobert Athen; (c) Theseus-Ariadne; (c) Ariadne auf Naxos].

Einzelnszenen, in denen der Heros Perseus jeweils an seinen roten Strümpfen erkennbar ist. Rechts oben fliegt er mit seinen Flügelschuhen gerade in die hochdramatische Handlung ein. In der Bildmitte steht er bereits auf dem walrossartigen Untier, während links davon die hellgekleidete Andromeda, an die Felsen gebunden, in blankem Entsetzen ebenso den Blick vom hochdramatischen Geschehen abwendet wie links unten im Vordergrund ihre sämtlichen Angehörigen und Begleiterinnen. In der dritten Szene rechts unten schließlich fällt die Prinzessin ihrem Befreier um den Hals, wohl als Vorstufe des durch die Musikinstrumente bereits vorweggenommenen Hochzeitsfestes.

Überwiegend Simultanbilder enthalten auch die Holzschnittfolgen der seit 1497 in kontinuierlicher Abfolge entstehenden Metamorphosen-Illustrationen. Unter den 52 Simultanbildern des ersten großen Illustrations-Zyklus zu Ovids *Metamorphosen* (Venedig 1497; noch mit allegorisierendem Begleittext von Giovanni Bonsignori) zeigt der 15. Holzschnitt zu selben mythischen Thema links die Enthauptung der Medusa durch Perseus (mit dem nach rechts aus ihrem Torso herausspringenden Pegasus), im Hintergrund den auf Flügelschuhen weiterfliegenden Helden (in der Rechten das verhüllte Medusenhaupt, in der Linken das Schwert), rechts den Anflug des Helden (mit Schwert in der Rechten und Schild in der Linken) auf das von unten emporstoßende Untier (Typ mittelalterlicher Höllendrachen), während im zentralen Vordergrund die nackte, an Felsen gebundene Andromeda den Ausgang des Kampfes abwartet (links neben ihr Vater Kepheus). Man mag die Szenenfolge des Holzschnitts aufgrund der begrenzten handwerklichen Qualität zunächst belächeln; doch bei aller künstlerischer Unzulänglichkeit ist die ikonographische Bedeutung der rechten Szene gar nicht hoch genug zu bewerten. Denn die dort dargestellte Drei-Figuren-Konstellation von Andromeda, Perseus und Kēthos bildet die Basis der beiden bedeutendsten Cinquecento-Entwürfe zum Thema von Benvenuto Cellini (Bronzerelief 1545-54) und von Tiziano Vecellio (Gemälde um 1560).

#### Anhang: DIE WIEDERENTDECKUNG DER ANTIKEN KUNST

Die entscheidenden bildlichen Medien bei der Wiederentdeckung der antiken Kunst waren (nach der Größe der Objekte geordnet) **Statuen** (meist als römische Marmorkopien), **Steinreliefs** (speziell von römischen Sarkophagen) und **Gemmen** (selten schon hellenistischer, überwiegend erst römischer Provenienz). Durch ihr kleines Format wie ihren hohen Wert waren geschnittene Steine für die Frührenaissance vielleicht am wichtigsten, zumal ihr Einfluss im Einzelfall auch schon im Mittelalter nachweisbar ist. Aus Zeitgründen beschränkt sich das Folgende auf vier Themen mit je drei Belegen:

(A1) Hellenistisch-römischer Cameo um 50 n. Chr.: Bestandteil der Collezione Farnese in Neapel, vorher im Besitz der Medici. Dargestellt ist der Streit zwischen Neptun und Minerva um den Burgberg in Athen: links der Meergott mit seiner Lanze, mit der er als seine Gabe eine Süßwasserquelle schlug; rechts Minerva vor ihrer Gabe, dem Olivenbaum; zu ihren Füßen die Burgschlange. – (A2) Unteritalischer Sardonyx um 1250: Schlichte Kopie in der staufischen Gemme für Friedrich II.; übrigens ein Beleg dafür, dass die Machtübernahme der Anjous in Unteritalien und Sizilien ein erheblich früheres Einsetzen der italienischen Renaissance verhinderte. – (A 3) Marmortondo um 1460/70: Kopie der antiken Gemme durch die Donatello-Schule für den Palazzo Medici Riccardi in Florenz (Cortile).<sup>16</sup>

(B1) Römische Gemme des Dioskurides 1.Jh.v./n. Chr.: Aktueller Bestandteil der Collezione Farnese in Neapel; vorher ebenfalls im Besitz der Medici. Dargestellt ist die Szene, wie der junge Olympos versucht, Apollo von der Bestrafung des Marsyas abzubringen: links der schon an den Baum gebundene Satyr, unten in der Mitte als kleine niederknien- de Figur dessen Schüler auf den Knien; rechts der Gott, aufrecht stehend mit seiner großen Kithara. – (B2) Norditalienische Bronzeplakette (um 1490): Renaissance-Kopie nach der antiken Gemme.

<sup>16</sup> [Bestandteil eines Zyklus von insgesamt acht Medaillons nach Vorgabe antiker Gemmen aus dem Hause Medici, darunter auch die Mythenthemen ‚Dädalus und Ikarus‘ sowie ‚Diomedes mit Palladion‘].

– (B3) Gemälde der Botticelli-Schule (1485): Das Idealbildnis stellt die mit 23 Jahren verstorbene Simionetta Vespucci dar, eine der schönsten Frauen ihrer Zeit und Geliebte von Giuliano de' Medici. An ihrem Hals hängt als schmückendes Medaillon die antike Gemme (wohl ebenfalls als Renaissance-Kopie).

(C1) Aphrodite Kallipygos: Römische Marmorkopie nach späthellenistischem Original (1. Jh. v. Chr.?) aus der Antikensammlung des Nationalmuseums Neapel; entweder pikante Darstellung der fast entblößten Liebesgöttin oder (wahrscheinlicher) einer tanzenden Mänade. – (C2) Römischer Marmor-Sarkophag 3. Jh. n. Chr.: In einer Bacchanale-Szene erscheint eine Variation der Großstatue als tanzende Mänade mit einem Schellenreif in beiden Händen. – (C3) Federzeichnung (Umkreis Pisanello; um 1431/32): Frührenaissance-Kopie wohl nach Vorlage des römischen Sarkophagreliefs.<sup>17</sup>

(D1) Apoll vom Belvedere: Überlebensgroße römische Marmorkopie aus hadrianischer Zeit, wohl nach Original des Leochares (um 340 v. Chr.). Der strafende Gott, der ursprünglich den Bogen in der Linken hielt, ist dargestellt in leichtem Ausfallschritt, mit Blickrichtung nach links und beeindruckender Souveränität der Erscheinung (nach J.J. Winckelmann „das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Alterthums“, in der Renaissance als früher Bestandteil der Vaticanischen Sammlung ein ganz wesentliches Paradeigma antiker Kunst). – (D2) Zeichnung (Codex Escorialensis; um 1480): Frührenaissance-Kopie der Statue, entstanden im Umkreis von Ghirlandaio, einem florentinischen Zeitgenossen Botticellis. – (D3) Bronzestatue (um 1497): eine von mehreren Bronzekopien der Großstatue, die der in Mantova wirkende Kleinkünstler Bonacolsi gen. Antico schuf.<sup>18</sup>

### C. DAS ERBE VON BYZANZ

Grundsätzlich basierte die italienische Frührenaissance vorwiegend auf den großen Vorbildern der römischen Literatur und Kunst. Dagegen war der Einfluss der byzantinischen Kultur (als Nachfolgerin der griechischen Antikentradition) im Trecento noch relativ begrenzt. Zwar hoben z.B. Petrarca und Boccaccio deren Bedeutung mehrfach hervor; doch die Vertrautheit beider und der meisten Zeitgenossen mit griechischer Sprache und Literatur blieb denkbar gering. In der Bildenden Kunst lag der byzantinische Einfluss in dieser Frühphase, soweit überhaupt nachweisbar, vor allem im **Stilistischen und Ikonographischen**. Dazu gehören die ‚Pilzbäumchen‘ in der venezianischen Buchillustration zu Guido de Columnis (um 1330; vgl. schon S. 39), aber auch die vom Bildschema her verblüffende Parallele zwischen den drei geflügelten Göttinnen eines ‚Parisurteils bei Hofe‘ in Palermo (1377/80; Palermo, Palazzo Chiamonte, Sala Magna) und Parallelen des Auftritts der drei himmlischen Engel vor Abraham und Sarah im Hain Mamre (*I. Mose* 18,1ff.) aus byzantinischer Buch- und Ikonenmalerei).<sup>19</sup>

Im Quattrocento nahm dieser Einfluss dann erheblich zu. Insbesondere kurz vor und nach der Eroberung von Konstantinopel durch die Türken 1453 wirkte die griechische Gelehrsamkeit, vor allem Philologie und Philosophie, bereits intensiv auf den Westbereich ein. Ergebnis war eine **begrenzte Wiederentdeckung der griechischen Poesie**, die sich allerdings, was die Quellen des griechischen Mythos betrifft, vor allem auf Homers *Ilias* und *Odyssee* beschränkte. So zeigt eine *Ilias*-Handschrift, die, von Giovanni Rossi 1477 geschrieben, Francesco Gonzaga, dem Herzog von Mantova, gewidmet ist, als Frontispiz des ersten Buches drei Einzelbilder zur epischen Exposition: zunächst (mit Unterschrift: *preces Chrysaë*) den vergeblichen Bittgang des Apollonpriesters Chryses (stehend links, mit verhüllendem Gewand,

<sup>17</sup> [Ergänzungsbeispiel: Eine Federzeichnung des Pisanello-Kreises (1431/32. Milano BiblAmbr F 214) übernimmt die Darstellung der Venusgeburt von einem römischen Sarkophag (3. Jh. Roma, Vaticano)].

<sup>18</sup> [Zahlreiche weitere Kopien in der Graphik des beginnenden Cinquecento, z.B. von Raibolini (Francesco Giacomo Francia), Pinselzeichnung um 1505. Berlin, KStKab 26135; Marcantonio Raimondi, Kupferstich 1510].

<sup>19</sup> [Näheres zum Kunstobjekt schon auf S. 9f. mit Anm. 19/20. Auch das auf S. 9 mit Anm. 17 besprochene Parisurteil (neapol. Bill zu Convenevole da Prato, Panegyricus der Stadt Prato an Robert von Anjou; um 1340; London, BM RM 6.E.IX, f. 22r) dürfte in der Physiognomie der drei Göttinnen byzantinischen Einfluss zeigen].



Krone auf dem Kopf sowie Pfeil und Bogen in den Händen) zu dem vor ihm thronenden Griechenfürsten Agamemnon (gewappnet, mit Szepter in der Linken und Redegestus der Rechten; im Hintergrund weitere Griechen und die Zelte des Schiffslagers); in der Mitte (mit Unterschrift: *pestem exercitus*) oben am Himmel den Gott Apollon (mit seiner Zwillingsschwester Artemis: Bildschema des Niobe-Mythos), dessen Pfeile die Pest ins Griechenheer bringen (am Boden ein toter und ein zusammenbrechender Krieger; dahinter zwei weitere vor den Zelten; rechts zwei bemannt ankommende Kriegsschiffe, ohne näheren Textbezug); schließlich (mit Unterschrift: *odium regum*) den Streit der Könige mit dem thronenden Agamemnon rechts im Vordergrund (mit Lanze); dahinter in der Mitte in blauem Gewand die blonde Göttin Athene, die den von links anstürmenden Achilleus zurückhält; im Hintergrund wieder die Zelte). Insgesamt verraten die Illustrationen nur eine eher begrenzte Routine und Vertrautheit mit dem Text.

Häufiger werden in dieser Phase Bildthemen der *Odyssee* dargestellt. Vor allem in der Cassonemalerei ab 1450 finden sich mehrere figuren- wie detailreiche Darstellungen zu den ‚Apologen‘ (Buch 9-12) und den weiteren Stationen der Heimkehr (Kalypso, Phäaken, Ithaka). In der Großmalerei des beginnenden Cinquecento behandelt dann ein Gemälde Pinturicchios die Heimkehr von Telemach und Odysseus nach Ithaka in einem Simultanbild (mit Kirke- und Sirenenepisode im Hintergrund). Drei Einzelszenen der *Odyssee* bietet eine italienische Prachthandschrift (um 1500) mit dem Text der Nikomachischen Ethik des Aristoteles und Illustrationen von Reginaldus Piramus Monopolitanus. Das Frontispiz zum 6. Buch (Thema: praktische Vernunft) bietet im oberen Teil der Illustration als allegorische Darstellung der Phronesis eine blonde junge Frau mit der Sphinx auf dem Schoß (Symbol geheimer Weisheit). Die untere Bildleiste enthält als konkrete Beispiele praktischer Vernunft links die Blendung des nackten trunkenen Polyphem (nach *Odyssee* 9) durch den gewappneten Odysseus (mit drei weiteren Gefährten als Randfiguren im Hintergrund); rechts die anschließende Überlistung des geblendeten Kyklopen mit den aus der Höhle heraustrotzenden Schafen und dem unter dem Widderbauch hängenden, sich in der zottigen Wolle festklammernden Odysseus; im Zentrum schließlich (nach *Odyssee* 12) eine Miniatur von Odysseus am Mastbaum seines Schiffes (natürlich mit Wachs in den Ohren), vor ihm in der Meeresflut zwei nackte blonde Fischsirenen (als verführerische Dämoninnen schon in der mittelalterlichen Tradition).

Ein letzter wesentlicher Teilaspekt ist die **Wiederentdeckung der griechischen Philosophie** (vor allem von Platon, Aristoteles und dem Neuplatoniker Plotin) durch Vermittlung der aus Konstantinopel kommenden byzantinischen Gelehrten und ihrer italienischen Gesprächspartner, z.B. Marsilio Ficino und Pico della Mirandola. In diesem Zusammenhang ist abschließend das um 1480 von Sandro Botticelli geschaffene Gemälde zu betrachten, das traditionell den Titel *Primavera* trägt, dessen Zentralfigur jedoch – wie schon in unserem Ausgangsbeispiel und in Botticellis Pendantgemälde *Nascita di Venere* – eindeutig die Liebesgöttin ist.

Ikonographisch gesehen, ist das Bildthema der *Primavera*<sup>20</sup> eine rein äußerlich dem plotinischen Enneaden-Prinzip entsprechende Neunzahl unterschiedlich eng miteinander verbundener Einzelfiguren. Ganz rechts stürzt sich der Windgott Zephyrus (mit bläulichem Inkarnat) von oben mit aufgeblasenen Backen auf die vor ihm zurückweichende Nymphe Chloris. Ergebnis dieser unverkennbar gewalttätigen Aktion ist (nach Ovid, *Fasti* 5,194ff.) ihre neue Erscheinungsform als Fruchtbarkeit und Segen spendende Frühlingsgöttin Flora. Als ihr Urbild hat sich übrigens eine kaiserzeitliche Marmorstatue herausgestellt, in der die Fruchtbarkeit und Reife spendende römische Göttin Pomona dargestellt ist und die sich heute ebenfalls noch in den Florenzer Uffizien befindet. An die Dreiergruppe rechts schließt, durch Position und Komposition herausgehoben, eine Zweiergruppe an. Im Zentrum des Bildes steht die Liebesgöttin Venus mit segenspendendem Gestus und birnenförmigem Leib, gegenüber

<sup>20</sup> Dazu Umberto Baldini, *Der Frühling von Botticelli. Geschichte, Wiedergeburt und Deutung eines berühmten Gemäldes*. Bergisch Gladbach 1986 (ital. OA Milano 1984). [Weitere Literatur im Nachtrag (2019) auf S. 54].

allen anderen Vordergrundgestalten erhöht und auch durch den von Bäumen und Himmel um ihren Kopf gebildeten Nimbus hervorgehoben. Als christliche Entsprechung bietet sich etwa die Heiligenkreuzer Madonna an, eine spätgotische Holzstatue um 1400 (heute im Stift Klosterneuburg). Direkt über Venus schwebt Amor, ihr mutwilliger Sohn und Begleiter, der mit seinem Pfeil nach links schießt, genau auf die dem Betrachter fast abgewandte Mittelfigur der Drei-Grazien-Gruppe, die ihrerseits hinüberschaut zu der Einzelfigur am linken Bildrand, dem jugendlichen Götterboten und Seelenleiter Merkur.

Was die komplexe Bildbedeutung von Botticellis *Primavera* betrifft, so ergibt sich ein wesentliches Element aus dem Grundschema der aristotelischen Ethiken in der Trias des Zentrums, den auffallend parallelen Gestalten von Flora (rechts), Venus (Mitte) und rechter Grazie (links), in deren Erscheinung und Wesen jenes ausgewogene Mittelmaß (griech. *mesótēs*) liegt, das sich in drei zusammengehörigen Aspekten darstellt: Schönheit (Grazie), Liebe (Venus) und Reichtum (Flora). In Botticellis Graziengruppe, zu der eine florentinische Bronzemedaille (um 1470) mit dem klassischen Grundschema und der Beischrift *castitas - pulchritudo - amor* eine interessante Parallele bietet, steht dem Muster schönster Ausgewogenheit rechts (mit Profilgesicht, dezent geschmückter Frisur, geschmackvoller Halskette und reifer Körperlichkeit) in der Mittelfigur die eher introvertierte Variante gegenüber (fast abgewandtes Gesicht, schmucklose Frisur, weniger betonte Körperlichkeit), in der linken Figur die eher extrovertierte Variante (dem Bildbetrachter zugewandtes Gesicht, gelöste Haare, prächtige Brosche vor der Brust, hinreißende Körperlichkeit). Allerdings verbietet die ausgewogene Harmonie der Gruppe, diese Nuancierungen i.S. gegensätzlicher Polarität misszuverstehen. Die mittlere ist eine relative Inkorporation von *castitas* (i.S. von relativer Zurückhaltung), die linke von *voluptas* (i.S. von höherer Emotionalität). Die restlichen Figuren ordnen sich ganz von selbst zu: Der ungestüme Zephyrus und der mutwillige Amor bilden mit der temperamentvollen linken Grazie die zweite Triade; die dritte Triade setzt sich zusammen aus der scheuen Chloris, der zurückhaltenden mittleren Grazie und dem kontemplativen Einzelgänger Merkur, der in lockerer Haltung nach oben blickt und mit seinem Caduceus eine feine Wolkenformation durchstößt. Ganz ähnlich erscheint er auf einem späteren italienischen Kupferstich (1555) als *divinus amator*.

Diese letzte Parallele führt zur zweiten höheren Ebene der Bildbedeutung. Denn ungeachtet aller Ausgewogenheit innerhalb der drei Triaden, die dem Bild seine geschlossene Einheit verleihen, geht tendenziell die Blickrichtung von sieben und die Körperbewegung von acht der neun Einzelfiguren in Richtung des linken Bildrandes zu Merkur, durch dessen Blick und Aktion diese Linksströmung nach oben weitergeleitet wird, aus dem Bild heraus. Es liegt nahe, als Ziel dieser kontemplativen Aufschau Botticellis großes, nach neueren Forschungen ursprünglich wohl gleichformatiges Pendantgemälde *Nascita di Venere* zu verstehen. In dessen Zentrum steht nun nicht mehr eine verhüllte Liebesgöttin, die in Details noch der christlichen Madonna entspricht, sondern ihre unverhüllte Erscheinungsform, gleichsam die Idee jener neuplatonischen Identität von Liebe, Schönheit, Wahrheit und Tugend. Zugleich verkörpert sie als Zentralfigur jenes ausgewogene Mittelmaß (griech. *mesótēs*) des Prinzips *amor* nach dem Prinzip der *coincidentia oppositorum* nicht nur in sich selbst, mit der relativen zurückhaltenden Körpersprache (*Venus pudica*) und dem relativ ungestüm fliegenden rotblonden Haar (*Venus voluptuaria*). Dem entspricht nach außen hin die relativ zurückhaltende Frühlingsshore (rechts) und die temperamentvolle Fluggruppe mit dem Windgott Zephyrus (links)<sup>21</sup> als Repräsentanten der komplementären Prinzipien von *pudicitia* und *voluptas*. Dass in diesem homogenen Ensemble eine überirdische Identität von Liebe, Schönheit, Wahrheit und Tugend zusammenfließt, macht die außerordentliche Qualität dieses wohl einmaligen Bildes aus.

<sup>21</sup> [Vorlage der Gruppe: Tazza Farnese, hellenist. Sardonyx (Alexandria) um 150 v. Chr. Napoli, MAN 27611].

## APPENDIX I: Übersicht zu Disposition und Bildmaterial

### A. DAS ERBE DES WESTLICHEN MITTELALTERS

#### Einstieg zum Thema:

Trionfo di Venere: florent. Wöchnerinentablett (D. 51) um 1420. Paris, Louvre

Amor: Giotto, *Allegoria della Castità*, Fresko um 1320. Assisi, S. Francesco (Unterkirche)

1. Teilaspekt: **Historisierung** (*Histoire ancienne, Roman de Troie* u.a.)

Pariser Urteil: ven. Bill (Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*) um 1330. Madrid, Bibl.Nac. 17805, f. 38

Pariser Urteil: Lukas Cranach d. Ä., Gemälde (122x83) um 1540. Gotha, Schlossmuseum

2. Teilaspekt: **Allegorisierung** (*Ovide moralisé/Ovidius moralizatus; Fulgentius metaforalis* u.a.)

Raub der Europa: got. Bill (Frankreich; *Ovide moralisé*) um 1340. Paris, BN Ms. fr. 5069, f. 27r

Raub der Europa: Filarete, Bronzeportal (Ausschnitt) um 1440. Roma, Vaticano, S. Pietro (Hauptportal)

Pariser Urteil: got. Bill (Frankreich; *Ovide moralisé*) um 1320. Rouen, Bibl.Municipale 0.4 (1044), f. 286r

3. Teilaspekt: **Klerikalisierung**

Minerva als Nonne: got. Bill (Frankreich; *Ovide moralisé*) um 1320, wie oben

Jupiter als Mönch: Andrea Pisano, florent. Marmorrelief um 1335. Firenze, S. Maria del Fiore (Campanile)

Jupiter als Bischof: got. Bill (Michael Scotus, *Liber introductorius*) um 1400? Wien, ÖNB Ms. 2378, f. 12v

Merkur als Mönch: got. Bill (Abu Ma'sar, *Liber astrologiae*) um 1403. NY, Pierpont Morgan Libr. MS 785, f. 48

4. Teilaspekt: **Dämonisierung**

Venus als Voluptas: got. Bill (Frankreich; *Ovide moralisé*) um 1320, wie oben

Hure von Babylon (Voluptas): Nicolas Bataille, frz. Tapisserie (250x380) 1373/80. Angers, Musée des Tapisseries

Venus auf Bock: röm. Karneol-Gemme 1./2. Jh. Paris, Cabinet des Médailles Chab. 2325

Venus als Voluptas mit Bock: got. Konsole um 1350. Auxerre, St. Etienne

Venus als Voluptas mit Bock: got. Portalskulptur um 1280/1310. Freiburg/Br., Münster (Portal Vorhalle)

Venus als Voluptas: got. Skulptur (Turm-Oktogon Münster) um 1290. Freiburg/Br., Augustinermuseum S 12M

Lussuria: Pisanello, Federzeichnung (13x15) um 1425/32. Wien, Albertina 24018

Orpheus-Eurydike (Pluto als Luzifer; Kentaur als Höllenwesen): Jacopo del Sellaio, florent. Cassonebild (59x176) um 1480/90. Kiew, Museum

### B. DAS ERBE DER GRIECHISCH-RÖMISCHEN ANTIKE

1. Teilaspekt: **Die Wiederentdeckung der alten Götter**

Jupiter-Götter: got. Bill (Frankreich; *Ovide moralisé*) um 1360. Lyon, Bibl.Munic. ms. 742, f. 10v

Planetenzyklus (7): Agostino di Duccio, Marmorreliefs um 1456. Rimini, S. Francesco (Tempio Malatestiano)

Planetenzyklus (7): ital. Bill (*De sphaera*) um 1470/80. Modena, Biblioteca Estense, Ms 1 X.2.12 Lat. 209

2. Teilaspekt: **Die Wiederentdeckung der weiblichen Sinnlichkeit** (Venus, Grazien, Flora, Musen)

Venus Capitolina: röm. Marmorkopie (187) nach hellenist. Original um 120. Roma, Musei Capitolini

Prudenza (Typ Venus Capitolina): Giovanni Pisano, Marmor-Stützfigur 1302-10. Pisa, Duomo (Pulpito)

Venere pudica: Pisanello (Umkreis), Federzeichnung 1431/32. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Venere: Botticelli (Werkstatt), Gemälde (174x77) um 1480/90. Torino, Pinacoteca Sabauda

Eva (Typ Venus pudica): Antonio Rizzo, Marmorstatue (204) um 1480. Venezia, Dogenpalast

Maria Magdalena (Typ Venus pudica/Eva): Gregor Erhart, Holzstatue um 1510/20. Paris, Louvre

Venus: Lorenzo di Credi, Gemälde (151x69) um 1490. Firenze, Uffici

Venus Felix: Antico, Bronze (30; teilvergoldet) um 1495. Wien, KHM

Grazien: röm. Marmorkopie nach hellenistischer Originalgruppe 2. Jh. v. Chr. Siena, Duomo

Grazien: Francesco del Cossa (u.a.), Trionfo di Venere (April), Fresko 1475/80. Ferrara, Palazzo Schifanoia

3. Teilaspekt: **Die Wiederentdeckung der kindlichen Reize** (Amor)

Amor: Donatello, *Putto con tamburino*. Bronze (36) 1429. Berlin, Staatliche Museen

Amor: Donatello (oder Schule), *Amore = Attis*. Bronze (104) c.1440/66. Firenze, Museo di Bargello

Amor: Andrea del Verrocchio, *Putto con delfino*. Bronze (69) 1476. Firenze, Palazzo Vecchio

Amor: Antico, *Eros*. Bronze (29) vor 1511. Firenze, Museo di Bargello

4. Teilaspekt: **Die Wiederentdeckung der männlichen Schönheit** (Merkur, Bacchus/Apollo)

David (Typ Merkur-Argus): Donatello, Bronze (158) 1430. Firenze, Museo di Bargello

David (Typ Merkur-Argus): Andrea del Castagno, Gemälde (116x77) um 1450. Washington, National Gallery

David (Typ Merkur-Argus): Andrea del Verrocchio, Bronze (126) 1475/6. Firenze, Museo di Bargello

Merkur: Antico, Bronze (41) um 1505. Firenze, Museo di Bargello/ Wien KHM

Adam (Typ Bacchus): Tullio Lombardo, Marmorstatue (195) 1493. New York, Metropolitan Museum

Bacchus-Satyrknabe: Michelangelo Buonarroti, Bacco ebbro: Marmorgruppe (203) 1497. Firenze, Bargello

### 5. Teilaspekt: **Die Wiederentdeckung des Helden (Herkules)**

Fortitudo (Typ Herkules): Niccolò Pisano, Marmor-Stützfigur 1259/60. Pisa, Battisterio (Pulpito)  
 Hercules-Löwe: röm. Säulen-Sarkophag um 180/200. Roma, Museo Nazionale Romano 154592  
 Hercules: Giovanni Pisano, Marmor-Stützfigur 1302-10. Pisa, Duomo (Pulpito)/Pisa, Museo Civico  
 Hercules-Cacus: Andrea Pisano (nach Giotto), Steinrelief (Hexagon) um 1335. Firenze, Duomo (Campanile O 2)  
 Hercules: florentinisches Marmorrelief um 1391/96. Firenze, Duomo (Porta della Mandorla)  
 Hercules: Piero della Francesca, Fresko (151x126) um 1465. Boston, GardnerMus  
 Hercules: Antonio del Pollaiuolo, Bronze (44) 1480/90. New York, Frick Collection  
 Hercules: Antico, Bronze (35) um 1498. Wien KHM  
 Hercules-Antaeus: Antonio del Pollaiuolo, Gemäldeskizze (16x11) um 1475. Firenze, Uffici  
 Hercules-Antaeus: Antonio del Pollaiuolo, Bronzegruppe (45) um 1470/90. Firenze, Museo di Bargello  
 Hercules-Antaeus: Mantegna (Schule), Federzeichnung (26x16) um 1500. Firenze, Uffici, GabStampe 1682F  
 Hercules-Antaeus: Antico, Bronzegruppe (44) 1500/10. Wien, KHM 5767  
 Hercules-Antaeus: röm. Marmorkopie (ergänzt 1564) nach hellenist. Original 2. Jh? Firenze, Palazzo Pitti (Innenhof)

### 6. Teilaspekt: **Die neue Freude am Narrativen** (vgl. Boccaccio, *Amorosa Visione/Fiammetta*)

Szenen Parisurteil: Parismeister, florent. Desco da parto (D.57) 1430/40. Firenze, Museo di Bargello  
 Szenenfolge Aeneas-Dido (*Aeneis* 1/4): Apollonio di Giovanni, florent. Cassonebilder 1450/60. Hannover, NSLM  
 Szenenfolge Philemon-Baucis: Gemälde (58x78) 1485/90. Köln, WRM  
 Szenen Perseus-Andromeda: Piero di Cosimo, Gemälde (70x123) 1500/10. Firenze, Uffici  
 Szenen Perseus-Andromeda: venezianischer Holzschnitt (Bill Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos volgare*) 1497  
 Perseus-Andromeda: Benvenuto Cellini, Bronzerelief (82x92, Basis Perseusstatue) 1545-54. Firenze, Bargello  
 Perseus-Andromeda: Tiziano, Gemälde (183x199) um 1560. London, Wallace Collection

## Anhang: DIE WIEDERENTDECKUNG DER ANTIKEN KUNST

### 1. **Gemmen** (vgl. schon Venus auf Bock unter A)

Athene-Poseidon: hellenistisch-röm. Kameo um 50 n. Chr. Napoli MAN 25837  
 Athene-Poseidon: staufischer Kameo (Sardonyx; Unteritalien) um 1250. Paris, Cabinet des Médailles  
 Athene-Poseidon: Donatello (Schule), Marmorondo 1460/70. Firenze, Palazzo Medici Riccardi (Cortile)  
 Apollo-Marsyas-Olympus: röm. Gemme (Dioskurides) 1. Jh. v./n. Chr. Napoli, MN 26051  
 Apollo-Marsyas-Olympus: nordital. Bronzeplakette (nach antikem Kameo) um 1490. Wien, KHM 6073  
 Simionetta Vespucci (Medaillon): Botticelli (Schule), Gemälde (82x54) 1483/86. Frankfurt/M., Städel

### 2. **Sarkophagreliefs** (vgl. schon Herkules-Löwe unter B)

Aphrodite Kallipygos: röm. Marmorkopie (152) nach Original 1. Jh. v. Chr. Napoli, MAN  
 Bacchanale: röm. Sarkophag 3. Jh. Amsterdam, Allard Pierson Museum  
 Bacchantin: Pisanello (Umkreis), Federzeichnung (18x24) 1431/32. Oxford, Ashmolean Museum 41

### 3. **Statuen** (vgl. schon Venus Capitolina, Grazien, Hercules-Antaeus unter B):

Apoll vom Belvedere: röm. Marmorkopie (224) nach Original Leochares um 340. Roma, Vaticano  
 Apoll vom Belvedere: Domenico Ghirlandaio (Umkreis), Zeichnung (Codex Escorialensis) um 1480  
 Apoll vom Belvedere: Antico, Bronzekopie (46) um 1497. Frankfurt/M., Liebieghaus

## C. DAS ERBE VON BYZANZ

### 1. Teilaspekt: **Stilistisches und Ikonographisches**

Parisurteil: venez. Bill (Guido de Columnis, *Historia destructionis Troiae*) um 1330, wie oben unter A  
 Discordia und Göttinnen (Hochzeit Peleus-Thetis): sizil. Wandmalerei 1377-80. Palermo, Palazzo Chiaramonte  
 Abraham-Sarah-Engel: byzantinische Ikone 1.H. 15. Jh. St. Petersburg, Ermitage

### 2. Teilaspekt: **Die Wiederentdeckung der griechischen Poesie** (z.B. Homer, *Ilias/Odyssee*)

Szenen *Ilias* (Buch 1): ital. Bill (Homer, *Ilias*) 1477. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod.Vat.Gr. 16226  
 Odysseeszenen: florent. Cassonebilder (Dido-Meister) um 1450. Krakau, Castle  
 Odyssee-Einzelszenen: ital. Bill (Aristoteles, *Nik. Ethik*, Buch 6) um 1500. Wien, ÖNB, Cod.Phil.Gr. 4, f. 45v  
*Ritorno di Telemaco* (Circe/Sireni): Gemälde (126x152; eh Wanddekoration Siena, Pal. Petrucci) 1509. London, NG

### 3. Teilaspekt: **Die Wiederentdeckung der griechischen Philosophie** (spez. Neuplatonismus)

Sandro Botticelli, *Primavera*, Gemälde (203x314) 1475/85. Firenze, Uffici  
 - Zu Flora: Pomona, röm. Marmorstatue 1./2. Jh. Firenze, Uffici  
 - Zu Venus: Heiligenkreuzer Madonna, spätgot. Holzstatue um 1400. Klosterneuburg, Stift  
 - Zu Grazien: florent. Bronzemedaille 1470/85. London, BM  
 - Zu Merkur als *divinus amator*: ital. Kupferstich als Bill (Bocchi, *Symbolicae Quaestiones*) 1555  
 Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, Gemälde (175x278) 1475/85. Firenze, Uffici

## APPENDIX II: Auswahlbibliographie zum Thema (1999)

- Jean Adhémar, Influences antiques dans l'art du Moyen âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration. Paris 1996 (OA London 1939 = Studies of the Warburg Institute 7)
- J.J.G. Alexander, Buchmalerei der italienischen Renaissance im 15. Jahrhundert. München 1977
- Margaret Aston (Hrsg.), Panorama der Renaissance. Frankfurt/M. 1996 (engl. OA London 1996)
- Otto Benesch, The Art of Renaissance in Northern Europe. Cambridge/Mass. 2. Aufl. 1947
- Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein, Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources. London 1986
- Peter Burke, Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung. Berlin 1984 (engl. OA London 1972)
- André Chastel, Mythe et Crise de la Renaissance. Genève 1968/69 (Neuausgabe 1989)
- André Chastel/Robert Klein, Die Welt des Humanismus. Europa 1480-1530. München 1963
- Irina E. Danilowa, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Dresden 1983 (russ. OA Moskau 1970)
- Ernst H. Gombrich, Zur Kunst der Renaissance. Bd. 1-4. Stuttgart 1985-88
- Bodo Guthmüller, Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance. Weinheim 1986
- Bodo Guthmüller, Formen des Mythenverständnisses um 1500. In: Horn/Walther 1997, 37-61
- Bodo Guthmüller/Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): Renaissancekultur und antike Mythologie. Tübingen 1999
- John Hale, Die Kultur der Renaissance in Europa. München: Kindler 1994 (engl. OA London: Collins 1993)
- Francis Haskell/Nicholas Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900. New Haven, London 1981 (Revised Edition, Paperback 1994)
- Hans-Jürgen Horn/Hermann Walter (Hrsg.), Die Allegorese des antiken Mythos. Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Untersuchungen 75)
- Henry David Jocelyn, Giovanni Boccaccio's Interpretations of the Graeco-Roman Myths and the Constraints and Impulses on his own Time. In: Horn/Walter 1997, 253-265
- Marc-René Jung, La légende de Troie en France au moyen âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits. Basel, Tübingen 1996 (Romanica Helvetica 114)
- Erich Lessing, Die italienische Renaissance, in Bildern erzählt. München: Bertelsmann 1983
- Cristina Acidini Luchinat (Hrsg.), Die Schätze der Medici. München, New York 1997 (ital. OA Firenze 1997)
- Michaela J. Marek, Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen im Werk Tizians und Leonardos. Worms 1985 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 3)
- Andrew Martindale, Die Renaissance. Architektur, Plastik, Malerei, Illustrationen, Zeichnung. Gütersloh u.a. 1974
- Roberta J.M. Olson, Italian Renaissance Sculpture. London 1992
- Alexandra Ortner, Petrarca's ‚Trionfi‘ in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf *cassoni* und *deschi da parto* des 15. Jahrhunderts. Weimar 1998
- The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s. By Jane Davidson Reid. 1-2. Oxford, New York 1993
- Erwin Panofsky, Die Renaissance der europäischen Kunst. Frankfurt/M. 1984 (engl. OA Stockholm 1960)
- Erwin Panofsky, Studien zur Ikonologie der Renaissance (Studies in Iconology). Köln 2. Aufl. 1997 (engl. OA Oxford 1939)
- Erwin Panofsky/Fritz Saxl, Classical Mythology in Mediaeval Art. In: Metropolitan Museum Studies 4, 1932/33, 228-280
- John H. Plumb, Das große Knaur-Buch der Renaissance. München, Zürich 1962 (engl. OA New York 1961)
- Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien. Bd. 1: Donatello und seine Zeit. Bd. 2. Michelangelo und seine Zeit. München 1990-92
- Steffi Roettgen, Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Bd. 1. Anfänge und Entfaltung 1400-1470. Bd. 2. Die Blütezeit 1470-1510. München 1996-97
- Fiorella Sricchia Santoro, Die Kunst der Renaissance im 16. Jahrhundert. Solothurn u.a. 1997
- Paul Schubring, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Leipzig 2. Aufl. 1923
- Jean Seznec, Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance. München 1990 (engl. OA London 1940 = Studies of the Warburg Institute 11)
- Herbert Alexander Stützer, Die Italienische Renaissance. Köln 1977
- Peter Thornton, L'Époque et son Style. La Renaissance Italienne 1400-1600. Paris 1991 (engl. OA London 1991)
- Rolf Toman (Hrsg.): Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung. Köln 1994
- Kurt Weitzmann, The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography. In: Dumbarton Oaks Papers 15, 1960, 43-68
- Kurt Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton 1951, Second Printing, with Addenda, 1984 (Studies in Manuscript Illumination 4)
- Kurt Weitzmann, Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art. London 1981
- Edgar Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance. Frankfurt/M. 1981 (engl. OA London 1958)

## Nachtrag (2019):

Der damalige Vortrag (1999) galt der Frage, inwieweit die Wiedergeburt des antiken Mythos zu den zentralen Basisfaktoren für die Entwicklung der italienischen Renaissance zählte. Aufgrund der seinerzeit gewählten Disposition spielten zur Klärung dieser Frage das Erbe des Westlichen Mittelalters, das Erbe der griechisch-römischen Antike (incl. Wiederentdeckung der antiken Kunst) sowie das Erbe von Byzanz eine wesentliche Rolle. Aus den für diese drei Faktoren erarbeiteten Teilaspekten ergaben sich einige grundlegende Erkenntnisse für das Zustandekommen der italienischen Renaissancekultur.

Bei diesem Grundsatzbeitrag wurde anders als in den übrigen Beiträgen der Publikation in den Anmerkungen auf durchgehende Publikationsnachweise (hier zu den behandelten Kunstobjekten) verzichtet, auch um den Gesamtumfang zu begrenzen. Nun ist allerdings das herangezogene Basismaterial durchweg bekannt und in der Forschungsliteratur überwiegend gut erschlossen. Wenn jedoch im Einzelfall die Ermittlung eines Publikationsnachweises Schwierigkeiten machen sollte, so dürfte eine kurze Rückfrage per E-Mail genügen ([ugreinhardt@t-online.de](mailto:ugreinhardt@t-online.de)).

Nach meinem vorläufigen Forschungsbericht zur aktuellen Rezeption des antiken Mythos in Mittelalter und Renaissance (Reinhardt, MH Ntr. 2018, 86-90) sind folgende wichtige Publikationen aus der jüngsten Forschungsliteratur seit 2000 nachzutragen (Auswahl):

- Margaret Aston (Hrsg.), *Die Renaissance. Kunst, Kultur und Geschichte*. Düsseldorf 2003 (dt. Neuausgabe der engl. OA London 1996)
- Malcolm Bull, *The Mirror of the Gods. Classical Mythology in Renaissance Art*. London 2006
- Falko Daim (Hrsg.), *Byzanz. Historisch-Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2016 (DNP Supplemente 11), spez. 861-924 (Kunst/Architektur), 925-1017 (Sprache, Literatur und Bildung)
- Claudia Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum italienischen Bildtyp der *deschi da parto**. Berlin u.a. 2003
- Udo Friedrich/Bruno Quast, *Mediävistische Mythosforschung*. In: dss. (Hrsg.), *Präsenz des Mythos. Konfigurationen der Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin 2004, IX-XXXVII
- Manfred Landfester/Helmuth Schneider (Hrsg.), *Renaissance – Humanismus, Lexikon zur Antikerezeption*. Stuttgart/Weimar 2014 (Der neue Pauly. Supplemente 9)
- Cristina Acidini Luchinat, Botticelli. *Allegorie mitologische*. Milano 2001 (spez. zu *Nascita di Venere/Primavera*)
- Eric M. Moormann, *Tussen Olympus en Merwede: Griekse Goden en Helden in de Culturele Erfenis van de Nederlanden in der Late Middeleeuwen en de Renaissance*. In: *AK Griekse Goden en Helden 2001*, 15-33
- Udo Reinhardt, *Eustazio, Benedetto Lampridio e Giulio Romano. La scena centrale del soffitto nella Sala di Troia nel Palazzo Ducale di Mantova*. In: *Studi Umanistici Piceni 27*, 2007, 233-250 [= Reinhardt 2007b]
- Udo Reinhardt, *Der antike Mythos in der europäischen Kunst von der Renaissance bis zur Gegenwart (2. Teil)*. In: *IANUS 35*, 2014, 39-53, spez. 39-42 (Renaissance), 41f. (Botticelli, *Primavera*) [= Reinhardt 2014a]

Obwohl der zitierte Beitrag Reinhardt 2007b in der Forschung seither nicht zur Kenntnis genommen wurde (dazu Reinhardt, MH Ntr. 2018, 145 zu S. 229, Anm. 861), bietet er eine wesentliche Ergänzung zum Abschnitt ‚Das Erbe von Byzanz‘ (S. 48ff.) und dem bisherigen Forschungsansatz: „Grundsätzlich basierte die italienische Frührenaissance vorwiegend auf den großen Vorbildern der römischen Literatur und Kunst“ (ebd. S. 48). Denn die grundlegende ikonographisch-ikonologische Neuinterpretation dieses bedeutenden Freskenzyklus der Hochrenaissance führt zum Hauptergebnis, dass die zentrale Deckenszene als Schlüssel zum Gesamtverständnis für das Bildprogramm des Raumes den entscheidenden mythischen Ausgangspunkt des Troianischen Krieges darstellt, und zwar den Entschluss des Zeus (*Diòs Boulē*), die Klagen der Erdgöttin Gaia (im Fresko durch die Olympierin Demeter/Ceres ersetzt) über die allzu große Last der Menschen zu erhören. Diese Zentralszene aus einem verlorenen frühgriechischen Epos (Stasinos, *Kýpria*) blieb noch in der alexandrinischen und byzantinischen Homerphilologie (z.B. Eustathios, *Ilias-Kommentar*) bekannt und wurde durch die beratende Mitwirkung des neuen Prinzenenerziehers in Mantova (ab 1536), des ehemaligen Byzantinisten Benedetto Lampridio, an die ausführenden Künstler um Giulio Romano weitervermittelt.

#### (4) Prometheus in der Bildenden Kunst des ‚Dritten Reiches‘ und der frühen Nachkriegszeit 1933-1949 (Vortrag Bremen, Marcks-Stiftung 2002)<sup>1</sup>

Der folgende Teilbeitrag<sup>2</sup> aus einer größeren, erst z.T. veröffentlichten Arbeit zum Thema ‚Griechische Mythen in der Bildenden Kunst des Dritten Reiches‘<sup>3</sup> konzentriert sich nach einer allgemeinen Einleitung zu den ideologischen Voraussetzungen für die Verwendung von Themen griechischer Mythen in der NS-Kunst auf den Aspekt, wie in der Bildenden Kunst zur Zeit des ‚Dritten Reiches‘ (1933-1945) und in der frühen Nachkriegszeit (bis 1948/49) der alte Prometheus-Stoff teils als systemkonformes Gestaltungsmittel im Rahmen der NS-Ideologie verwendet wurde, teils als Ausdruck künstlerischen Widerstandes i.S. von ‚antifaschistischer‘ Systemkritik<sup>4</sup>. Dabei ist die wissenschaftliche Intention des Vortrags sowohl mythologisch mit Blick auf den gewählten Stoff als auch kunsthistorisch mit Blick auf zwei Grundkategorien des großen deutsch-jüdischen Kunsttheoretikers Erwin Panofsky, Bildthema (Ikonographie) und Bildbedeutung (Ikonologie). Denn wenn dasselbe mythische Thema bzw. ikonographische Schema in einem Werk der NS-Kunst (z.B. bei Arno Breker) und bei einem ‚antifaschistischen‘ Künstler (z.B. Gerhard Marcks) erscheint, so kann es im Einzelfall genau die gegenteilige ikonologische Bedeutung haben. Dies gilt besonders für seinerzeit so zeitspezifische Stoffe wie Europa und Mars/Venus<sup>5</sup> sowie Prometheus.

#### 1. Historische und ideologische Voraussetzungen

In den ‚dunklen Jahrhunderten‘ vor Entstehung der frühgriechischen Kultur, zwischen 1250 und 850 v. Chr., waren es im Großraum Ägäis, zwischen dem späteren Griechenland und dem westlichen Kleinasien, Thrakien und Kreta/Zypern, verschiedene große Traditionsströme, die sich in einer einmaligen Weise begegneten und bis zum Ende der geometrischen Zeit (um 700 v. Chr.) durchdrangen: in erster Linie die uralten Traditionen des Vorderen Orients (vor allem Ägypter, Babylonier und Phöniker), weiterhin das alte helladisch-indogermanische Erbe der mykenisch-minoischen Kultur (incl. Achaier in Griechenland und Hethiter in Kleinasien), schließlich jüngere Einflüsse einwandernder indogermanischer Nordvölker (Dorer).

*Historisch* gesehen, ist also griechischer Mythos als Synthese unterschiedlicher, doch grundsätzlich gleichwertiger Kulturelemente ein erster ‚multikultureller‘ Glücksfall in der abendländischen Geistesgeschichte, der die weitere geistige Ausformung der griechisch-römischen Antike entscheidend mitbestimmte und dessen vitale Rezeptionsgeschichte über zweieinhalb Jahrtausende europäischer Kulturentwicklung bis in Literatur, Bildende Kunst, Philosophie, Psychologie und Geistesleben insgesamt in der Gegenwart reicht.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Die vorliegende Fassung ist der leicht überarbeitete Abdruck der seinerzeit publikationsreifen Druckfassung des Originalvortrags Bremen, Marcks-Stiftung 13.4.2002, damals im Begleitprogramm der Ausstellung ‚Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich‘ (Leeds 2001, Berlin 2001/02 und Bremen 2002).

<sup>2</sup> Abkürzungen (vgl. auch die Bibliographie am Beitragsschluss): AK Ausstellungskatalog, D(etail), Dia(thek Verfasser), GDKA Große Deutsche Kunstausstellung, MK Museumskatalog, Pb Privatbesitz, \* Farbabbildung, ° ohne Abbildung. [Nachträgliche Anmerkungen sind mit eckigen Klammern gekennzeichnet].

<sup>3</sup> Vgl. Reinhardt 2000b (Erstfassung von Teil 1/2 zu ideologischen Voraussetzungen und Plastik/Skulptur der NS-Kunst; inzwischen überarbeitet); ebd. 415 Überblick zu Teil 3-5. Teil 4 wird unter dem Titel ‚Themen griechischer Mythen als Ausdruck künstlerischen Widerstands im Dritten Reich‘ in den Akten des Symposium ‚Erzähler und angewandter Mythos‘ der ÖAW (Wien, 15.-17. 11 2001) erscheinen [= Reinhardt 2004a].

<sup>4</sup> Der Begriff ‚antifaschistisch‘ wird hier nicht im engeren Wortsinn verwendet (z.B. italienischer *fascismo*), sondern meint eine systemkritische Einstellung gegenüber der ‚faschistischen‘ NS-Ideologie.

<sup>5</sup> [Näheres im Beitrag Reinhardt 2004a, 281-283 (Mars-Venus), 285-288 (Europa)].

<sup>6</sup> Zur Entstehung des Mythos: Walter Burkert, Mythos und Mythologie. In: Propyläen Geschichte der Literatur. Bd.1: Die Welt der Antike 1200-600 n.Chr. Berlin 1981, 11-35. Zu den Grundbegriffen: ds., Mythos - Begriff, Struktur, Funktionen. In: Fritz Graf (Hrsg.): Mythos in mythenloser Gesellschaft. Stuttgart/Leipzig 1993 (Colloquium Rauricum 3), 9-24. Zum Gesamtbereich: Herbert Jannings Rose, Griechische Mythologie. Ein Handbuch. München 8. Aufl. 1992 (Ndr. der 1. Aufl. 1955). Zu Standardwerken der Mythosrezeption in der

Rassenideologisch gesehen, ist griechischer Mythos zusammen mit dem ‚hellenischen Erbe‘ Produkt ausschließlich indogermanischen Geistes und als solches ein wesentlicher Bestandteil des großen ‚nordischen‘ Mythos. Diese Konstruktion geht zurück auf Alfred Rosenberg und sein neben Hitlers *Mein Kampf* (1925/27) für die Ideologie des Nationalsozialismus grundlegendes, schon zwischen 1917 und 1925 konzipiertes Hauptwerk *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (1930).<sup>7</sup> Dort heißt es im geschichtlichen Abriss der Einleitung über ‚Rasse und Rassenseele‘: „Am schönsten geträumt wurde der Traum des nordischen Menschentums in Hellas. Welle auf Welle kommt aus dem Donautal und überlagert neuschöpferisch Urbevölkerung, frühere arische und unarische Einwanderer. Bereits die altmykenische Kultur der Achäer ist überwiegend nordisch bestimmt. Spätere, dorische Stämme stürmten erneut die Festen der fremdrassischen Ureinwohner, versklavten die unterjochten Rassen und brachen das Herrschertum des sagenhaften, phönizisch-semitischen Königs Minos, der durch seine Piratenflotte bis dahin die später sich Griechenland nennende Erde befehligte. Als rauhe Herren und Krieger räumten die hellenischen Stämme mit der heruntergekommenen Lebensform des vorderasiatischen Händlertums auf und mit den Armen der Unterjochten erschuf ein Schöpfergeist ohnegleichen sich Sagen aus Stein und erzwang sich Muße, ewige Heldenmärchen zu dichten und zu singen. Eine echte aristokratische Verfassung verhinderte die Blutmischung. Die sich durch Kampf verringernden nordischen Kräfte wurden durch neue Einwanderungen gestärkt. Die Dorer, dann die Mazedonier schützten das schöpferische blonde Blut. Bis auch diese Stämme erschöpft waren und die vielfache Übermacht des Vorderasiatentums durch tausend Kanäle einsickerte, Hellas vergiftete und anstelle des Griechen den späteren schwächlichen Levantiner zeugte, der mit dem Griechen nur den Namen gemeinsam hat. Auf ewig hat der Hellene die Erde verlassen, und nur die toten Bilder aus Stein, nur wenige Einzelne zeugen noch für jene herrlichste Rassenseele, die einst die Pallas Athene und den Apoll erschuf.“<sup>8</sup>

Gewaltverherrlichend die Sprache, erschreckend das Gedankengut, bedenkenlos das einseitige Hinweggehen über die historisch vorgegebene grundsätzliche Gleichwertigkeit der verschiedenen Traditionsströme: „Neuschöpferisch“ sind nach Rosenberg nur die anstürmenden indogermanischen Nordvölker; und ihr „Schöpfergeist ohnegleichen“ entwirft, zurückprojiziert auf frühgriechische Verhältnisse, die Vision einer faschistischen Kulturpolitik, deren letzte Konsequenzen dem deutschen Volk wie seinen Nachbarvölkern nur mangels ‚Endsieg‘ im Zweiten Weltkrieg erspart blieben.

Entsprechend positiv fällt die Bewertung von griechischem Mythos, Kunst und Kultur im Dritten Reich aus. Adolf Hitler hatte schon 1927 im zweiten Band von *Mein Kampf* unter dem Obertitel ‚Die nationalsozialistische Bewegung‘ im 2. Kapitel (‚Der Staat‘) den Wert humanistischer Bildung betont, wobei er Griechisches und ‚Nordisches‘ als einheitliches kulturelles Rasserbe hervorhob: „Auch das hellenische Kulturideal soll uns in seiner vorbildlichen Schönheit erhalten bleiben. Man darf sich nicht durch Verschiedenheiten der einzelnen Völker die größere Rassegemeinschaft zerreißen lassen. Der Kampf, der heute tobt, geht um ganz große Ziele: eine Kultur kämpft um ihr Dasein, die Jahrtausende in sich verbindet und Griechen- und Germanentum gemeinsam umschließt.“<sup>9</sup> Basis dieser Anschauung ist im vorangehenden Text eine grundsätzliche Äußerung im Rahmen der ‚Erziehungsgrundsätze des völkischen Staates‘: „Was das griechische Schönheitsideal unsterblich sein lässt, ist die wundervolle Verbindung herrlichster körperlicher Schönheit mit strahlendem Geist und edelster Seele.“<sup>10</sup> Als Führer ließ es sich Hitler dann auch nicht nehmen, zur Neuerwerbung

---

Bildenden Kunst vgl. Anm. 23. Zur neueren Rezeptionstheorie: Hans Blumenberg, Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos. In: Manfred Fuhrmann (Hrsg.): Terror und Spiel. München 1971 (Poetik und Hermeneutik 4), 11-66; Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos. Frankfurt/M. 3. Aufl. 1984 (Ndr.1996).

<sup>7</sup> Dazu Merker 1983, 56ff., 100ff.; Wulf 1989, passim.

<sup>8</sup> Rosenberg 34.

<sup>9</sup> Hitler 470.

<sup>10</sup> Hitler 453.



einer römischen Marmorkopie von Myrons klassischem *Diskobolos* (Original Mitte des 5. Jh.s) in der Münchener Glyptothek die Festansprache zu halten.<sup>11</sup> Und sein Ideologe Alfred Rosenberg pries geradezu euphorisch „die Lichtgestalten des Apollon, der Pallas Athene, des Himmelsvaters Zeus“;<sup>12</sup> entsprechend in anderem Zusammenhang:<sup>13</sup> „Die Künstler nordischer Prägung hat ein ausgeprägtes Schönheitsideal beherrscht. Nirgends schöner als in Hellas tritt uns dies machtvolle, naturnahe Ideal entgegen.“

Ganz entsprechende Zitate von Hauptwerken altgriechischer Kunst enthalten auch Belege der offiziellen Kunst des Dritten Reiches. Das verklärende Szenenbild *Griechenland* aus Leni Riefenstahls Filmklassiker *Olympia – Fest der Völker* (1936)<sup>14</sup> zeigt oben im hellsten Lichte den Parthenontempel auf der Athener Akropolis, darunter, vor dunklem Hintergrund geheimnisvoll angestrahlt, den Oberkörper der *Venus Colonna* (Roma, Vaticano; römische Marmorkopie der berühmten *Aphrodite von Knidos* des Praxiteles um 350 v. Chr.),<sup>15</sup> unten als Silhouette, mit reizvoll umschattetem Gesicht, den berühmten *Barberinischen Faun* (München, Glyptothek; hellenistisches Original um 220 v. Chr.).<sup>16</sup>

Beklemmende Parallele: Sieben Jahre später, nach der Katastrophe von Stalingrad, stellt einer der überzeugtesten NS-Maler, Kurt Mader, ins Zentrum seines Bildes *Das heilige Opfer* (1943)<sup>17</sup> vor dunklem Himmel und Meer, im düsteren Rahmen eines Kriegerehrenmals (mit zwei aufgebahrten Gefallenen im Vordergrund), die nicht weniger berühmte *Nike von Samothrake* (hellenistisches Original um 180 v. Chr., heute im Pariser Louvre)<sup>18</sup> als alles überragende Lichtgestalt und Symbol des ‚Endsieg‘. Entsprechend schon Rosenbergs euphorische Beurteilung, die *Nike von Samothrake* sei in ihrer ‚herrlichen‘ Erscheinung ‚der letzte Hochgesang auf nordisch-griechische Rassenschönheit.‘<sup>19</sup>

Griechische Kunst und Mythos spielten in der offiziellen Kunst des Dritten Reiches eine beträchtliche Rolle (speziell nach Konsolidierung des neuen Regimes seit etwa 1936/37), so sehr NS-Kunst und -Kultur auch primär auf die Realisierung des umfassenden ‚nordisch-germanischen‘ Mythos ausgerichtet waren. Dabei suchte schon Rosenberg in der Einleitung des zweiten Teils seines Werkes (Obertitel: ‚Das Wesen der germanischen Kunst‘) unter der Überschrift ‚Das rassistische Schönheitsideal‘ Griechisches und Nordisches als zwei artverwandte Bereiche kunsttheoretisch zu unterscheiden: „Das artbedingte Schöne als äußere Statik der nordischen Rasse, das ist Griechenland; das arteigene Schöne als innere Dynamik, das ist

<sup>11</sup> Foto: Brands 1990, 104.

<sup>12</sup> Rosenberg 35.

<sup>13</sup> Zitiert ohne Quellennachweis bei Adam 1992, 24.

<sup>14</sup> Adam 1992, 25; Clark 1997, 69; Bärnreuther 1999 zu 1936; AK Berlin 1999, 117, 124; Berthold Hinz, *Aphrodite*. München, Wien 1998, 232.

<sup>15</sup> Werner Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*. München 3. Aufl. 1983, 217; Andrew Stewart, *Greek Sculpture*. An Exploration. New Haven, London 1990, Abb. 503/504; John Boardman, *Griechische Plastik*. Die spätclassische Zeit und die Plastiken in Kolonien und Sammlungen. Ein Handbuch. Mainz 1998, Abb. 26; Adolf H. Borbein, *Das alte Griechenland*. Geschichte und Kultur der Hellenen. München 1995, 275\*; *Skulptur*. (Verschiedene Verfasser). Bd. 1-4. Köln 1996, I 66\*.

<sup>16</sup> Reinhard Lullies, *Griechische Plastik von den Anfängen bis zum Ausgang des Hellenismus*. München 2. Aufl. 1960, Tf. 248-249; Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique*. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900. New Haven, London 1981 (Revised Edition 1994), Nr. 33; Gina Pischel, *Große Weltgeschichte der Skulptur*. München 1982, 189\*; Fuchs 1983, wie Anm. 15, 318; Stewart 1990, wie Anm. 15, Abb. 676-677.

<sup>17</sup> AK Wien 1994, 470; Reinhardt 2000b, 394. - Zum Bildschema vgl. auch das Gemälde von Wilhelm Dachauer 1943 (AK Wien 1994, 529): Die Lichtgestalt des neuen Europa, ein vertikaler Frauenakt mit rahmender Gewanddrapierung, bilateralsymmetrisch bis auf den grüßend erhobenen linken Arm und den ausgleichend erhobenen rechten Arm, schwebt über der Horizontale eines nackten Heldenopfers.

<sup>18</sup> Lullies 1960, wie Anm. 16, Tf. 262; Haskell/Penny 1981, wie Anm. 16, Nr. 92; Pischel 1982, wie Anm. 16, 22; Fuchs 1983, wie Anm. 15, 231; Stewart 1990, wie Anm. 15, Abb. 729-731; Borbein 1995, wie Anm. 15, 430\*; *Skulptur* 1996, wie Anm. 15, I 99\*; Wolfgang Stadler, *Bildhauerkunst*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erlangen 1996, 49\*.

<sup>19</sup> Rosenberg 288.

nordisches Abendland“<sup>20</sup>; entsprechend: „Griechische Schönheit ist also stets ein statisches, nicht dynamisches Wesen. Diese gleiche Schönheit aber in der Kunst des Abendlandes zu suchen ..., war eine Versündigung am Geist Europas; denn unsere Kunst war von allem Anfang an, trotz des ähnlichen Schönheitsideals, nicht auf plastisch ruhende Schönheit eingestellt, sondern auf seelische Bewegung“<sup>21</sup> und „Niemand wird bestreiten, daß das altgriechische Schönheitsideal dem nordischen entsprach, war es doch überwiegend Blut von seinem Blut; immerhin aber war diese griechische Schönheit eben doch ein Zeugnis einer abgeschlossenen Eigengesittung, sie war inmitten des zerrissenen, individualistischen Griechenvolkes die statische Seite desselben, sein typenbildender Mythos. Die äußere Schönheit aber ist nie der Höchstwert des nordisch-abendländischen Wesens gewesen, sondern der gestaltete Wille.“<sup>22</sup> Unter diesen Voraussetzungen ist auch die Behandlung des Prometheus-Themas in der offiziellen Kunst des ‚Dritten Reiches‘ zu verstehen.

## 2. Prometheus als Feuerbringer

Prometheus gehört zu den Standardthemen in der neueren europäischen Kunsttradition.<sup>23</sup> Allerdings wird die ikonographische Variante des Feuerbringers, von vereinzelt früheren Ausnahmen abgesehen,<sup>24</sup> erst unter den veränderten Voraussetzungen der beginnenden Moderne interessant, in der wilhelminischen Kunst z.B. mit der Marmorstatue *Prometheus* (um 1900) von Hermann Prell im Dresdner Albertinum<sup>25</sup> und einer entsprechend repräsentativen Stein-Akroterfigur von Hubert Netzer über der Eingangsfront der Würzburger Universität.<sup>26</sup> Ein Sonderfall, der hier nur am Rande erwähnt sei, ist dann der Bronzeentwurf *Prometheus Fountain* (1934) des amerikanischen Spätklassizisten Paul Manship,<sup>27</sup> der den mythischen Feuerbringer als positives Symbol technisch-zivilisatorischen Fortschritts (Motto: *American Way of Life*) unmittelbar gegenüber dem New Yorker Rockefeller Center plazierte.

In der Bildhauerkunst des ‚Dritten Reiches‘ erscheint der Feuerbringer Prometheus als elementarer Bestandteil der NS-Ideologie auf der Basis jener ebenso programmatischen wie spätromantisch-schwülstigen Definition des ‚arischen‘ Prinzips, die Hitler schon 1925 im ersten Band von *Mein Kampf*, im 11. Kapitel, unter dem Obertitel ‚Volk und Rasse‘ vorlegte: „Was

<sup>20</sup> Rosenberg 293. Zur ästhetischen Schönheit in der griechischen Kunst 280: „Die Schönheit war der Maßstab hellenischen Lebens... Der Heros, der Held ist also stets schön. Das aber heißt: von bestimmter rassischer Art.“

<sup>21</sup> Rosenberg 305.

<sup>22</sup> Rosenberg 319/20. Zur ‚nordisch‘-dynamischen Komponente 305: „Das höchste Kunstwerk des Abendlandes ist deshalb nicht ein ‚Schönes‘, sondern das Werk, welches das Äußere mit seelischer Stoßkraft durchsetzt, es von innen heraus über sich selbst erhebt“; 315: „...dem ästhetischen Willen“; 316/17: „Jede Gestalt ist Tat, jede Tat ist wesentlich entladener Wille.“

<sup>23</sup> Dazu Hermann Sturm, Prometheus als Thema der bildenden Kunst. In: AK Essen 1988, 181-185; Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie ... . Wien 8. Aufl. 1988, 447-448; Jane Davidson Reid, The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s. Oxford 1993, 923-937; Horst Albert Glaser, Prometheus' Wanderung aus der Antike in die Renaissance – und weiter. In: Die Geschöpfe des Prometheus. AK Herford, Daniel-Pöppelmann-Haus 1994, 27-35; Eric M. Moormann/Wilfried Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten. Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe 468), 586-587; Hans-Karl Lücke/Susanne Lücke, Antike Mythologie. Ein Handbuch. Reinbek 1999 (Rowohlts Enzyklopädie 55600), 686-687; Vaupel 1999, 161-176. – Zur literarischen Tradition: Mythos Prometheus. Texte von Hesiod bis René Char. Hrsg. von Wolfgang Storch und Burghard Damerau. Leipzig 2. Aufl. 1998 (Reclam-Bibliothek 1528).

<sup>24</sup> Z.B. der Entwurf *Prometheus raubt das Feuer vom Olymp* von Peter Paul Rubens 1636 (Gemaldeskizze 25x17: Madrid, Prado 2042; Michael Jaffé, Catalogo completo Rubens. Milano 1989, Nr. 1319; Museo del Prado. Velásquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV. AK Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn 1999/2000, 155\*) und die Endfassung von Jan Cossiers 1636/38 (Gemälde 182x113. Madrid, Prado 1464; WV Jaffé 1989, Nr. 1320; Antonio Bermejo de la Rica, La Mitología en el Museo del Prado. Madrid 1974, 249\*; AK 1999/2000, 135\*).

<sup>25</sup> Wolbert 1982, 216.

<sup>26</sup> Wolbert 1982, 216.

<sup>27</sup> Paul Manship. (By) Harry Rand. AK National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington 1989, 140\*; Oliver Taplin, Feuer vom Olymp. Die moderne Welt und die Kultur der Griechen. Reinbek 1991, 171\*; Die Zeit Nr. 47 (15.11.1991); Postkarte\*.

wir heute an menschlicher Kultur, an Ergebnissen von Kunst, Wissenschaft und Technik vor uns sehen, ist nahezu ausschließlich schöpferisches Produkt des Ariers. Gerade diese Tatsache aber läßt den nicht unbegründeten Rückschluß zu, daß er allein der Begründer höheren Menschentums überhaupt war, mithin den Urtyp dessen darstellt, was wir unter dem Wort ‚Mensch‘ verstehen. Er ist der Prometheus der Menschheit, aus dessen lichter Stirne der göttliche Funke des Genies zu allen Zeiten hervorsprang, immer von neuem jenes Feuer entzündend, das als Erkenntnis die Nacht der schweigenden Geheimnisse aufhellte und den Menschen so den Weg zum Beherrscher der anderen Wesen dieser Erde emporsteigen ließ.“<sup>28</sup>

Nach dieser ideologischen Vorgabe entstand für das Gauforum in Weimar Arno Brekers etwa drei Meter hohe Kolossalstatue *Prometheus I* (Gips 1934/35; Bronze GDKA 1937),<sup>29</sup> die – nach des Künstlers eigener Deutung (1972) in der Tradition des berühmten Goethedichts stehend<sup>30</sup> – aus dem unbeugsamen griechischen Titanen einen germanischen Heldenrecken macht, der als männlich kraftvoller Athlet bei seiner dynamischen Aktion als Feuerbringer von einer letzten Stufe herabsteigt (wohl Symbol des Wegs vom Olymp herab), mit nach vorn ausbalancierendem linkem Arm und angewinkelt erhobenem rechtem Arm, in der Hand die diagonal nach vorn gerichtete Fackel (natürlich mit dem ideologischen Hintersinn ‚Feuer = höhere geistige Wahrheit‘). Ein erhaltenes Atelierphoto,<sup>31</sup> das den Künstler vor dem riesigen Gipsmodell der Statue präsentiert, macht die megalomanen Dimensionen dieser Kunst deutlich. Eine Detailaufnahme<sup>32</sup> zeigt den muskulösen Oberkörper und ein kantiges Gesicht voll heroischer Anspannung und titanischer Entschlossenheit – nach der NS-Ideologie in Übereinstimmung, tatsächlich in Antithese zum griechisch-klassizistischen Schönheitsideal gleichsam die Inkarnation des ‚nordischen Mythos‘, Realisierung jenes germanisch-nationalsozialistischen Prinzips, das Rosenberg als „innere Dynamik“, „Tat“ und „wesentlich entladener Wille“ definierte, als „willenhafte Männlichkeit“ und „innere Kraft.“<sup>33</sup>

Noch unbedingter im Gesamteindruck, weil spektakulärer in der ebenso gewaltigen wie ausgewogenen Aktion des souveränen Ausholens und Voranschreitens, mit stärker nach hinten erhobenem rechtem Arm und gerade nach vorn ausgestrecktem linkem Arm, die schwungvolle Dynamik seiner Epiphanie in der horizontalen Handhaltung ausbalancierend, erschien in Brekers für das Berliner Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (Hausherr: Dr. Joseph Goebbels) geschaffene Kolossalstatue *Prometheus II* (1936/37)<sup>34</sup> der mythische Feuerbringer als faschistischer Heilsbringer. Aus Detailaufnahmen<sup>35</sup> des überraschend eindrucksvollen Kopfes mit den tiefliegenden Augen, dem harten Grat der Nase, der auffallend weichen Mundpartie, der zerfurchten Stirn und dem Flammenkranz der Haare ergibt sich allerdings, dass das Werk in dieser Hinsicht zumindest auch an die antike Tradition des Späthellenismus (Laokoongruppe u.Ä.) anknüpfte.

Spätere Breker-Entwürfe übernahmen das Grundschema des Feuerbringers nun allerdings ohne mythologischen Bildtitel. Die für den Innenhof der Reichskanzlei in Berlin geschaffene

<sup>28</sup> Hitler 317; dazu auch Vaupel 1999, 162f. - Eine fackeltragende Erlösergestalt bietet auch schon Koloman Mosers Gemälde *Licht* (1913/15; 123x181; Wien, Coll Hummel): *Lost Paradise*. Symbolist Europa. AK Montreal Museum of Fine Arts 1995, 479\*.

<sup>29</sup> Gips (300) verschollen/ Bronze (300) Pb: DKiDR Jg.2, April 1938; König 1942, Tf.11; Infiesta 1982, 45 Abb.1/3. 76; Wolbert 1982, 212; Merker 1983, 269; AK Essen 1988, Abb. 235; Davidson I 143, 144; AK Berlin 1999, 26.126 (Foto GDKA 1937 mit Hitler u.a.); Vaupel 1999, 162 Abb. 1; AK Leeds u.a. 2001, 52.

<sup>30</sup> „... in städtebaulich hervorragender Kulisse war ein Prometheus zu schaffen, ein grollender Prometheus, der den Göttern trotz, ihren Zorn nicht achtend, um den Menschen das Feuer zu bringen“ (Arno Breker, *Im Spannungsfeld der Ereignisse. Leben und Wirken eines Künstlers. Portraits, Begegnungen, Schicksale*. Preußisch Oldenburg 1972, 97; zitiert nach Vaupel 1999, 162).

<sup>31</sup> Davidson I 144; Adam 1992, 202; Bärnreuther 1999 zu 1937; Reinhardt 2000b, 412; AK Leeds u.a. 2001, 37.

<sup>32</sup> König 1942, Tf.12; Infiesta 1982, 76.

<sup>33</sup> Rosenberg 293; 316/7; 448.

<sup>34</sup> Gips/Bronze: Infiesta 1982, 59 Abb. 2; Wolbert 1982, 212; Davidson I 143; AK Essen 1988, Abb. 236; Vaupel 1999, 162 Abb. 2.

<sup>35</sup> Infiesta 1982, 29 Abb. 4; AK Wien 1994, 266 (Cover der Zeitschrift ‚Die Pause‘ 1944).

Bronze *Die Partei I* (1938)<sup>36</sup> zeigte – wie ihr Pendant *Die Wehrmacht* (1938)<sup>37</sup> – einen ‚nordischen‘ Recken in Frontalansicht, mit durchgedrücktem rechtem Standbein und leicht zurückgesetztem Spielbein, langen Schenkeln, schmaler Bauchzone, breit ausgefahrenen Schultern und seitlich abgewinkeltem linkem Arm, die erhobene Fackel in der geschlossenen Hand des seitlich ausgestreckten, fast horizontal und ganz gerade durchgedrückten rechten Arms. – Der spektakuläre Gipsentwurf *Die Partei II=Fackelträger* (1940/42),<sup>38</sup> dessen Bronze-Endfassung (1942) nach dem Krieg ebenfalls in Brekers Hausgarten in Düsseldorf-Lohhausen verblieben ist,<sup>39</sup> präsentierte einen fast identischen Heldentyp in ähnlichem Standschema (mit durchgedrücktem rechtem Standbein und seitlich vorgestelltem Spielbein), allerdings den im Verhältnis zum Riesenleib relativ kleinen Kopf in Profilansicht zur Seite gewandt, in Richtung des horizontal ausgestreckten linken Arms, während der angewinkelte rechte Arm nach hinten ging. Die brennende Fackel befand sich als Vertikale etwa in Schulterhöhe in seiner Hand.

In beiden Entwürfen erschien nicht mehr Prometheus als „Fackelträger der deutschen Nation“, als „Übermensch, der den Geist einer neuen Zeit proklamiert,“<sup>40</sup> sondern nur noch die Verkörperung der zentralen faschistischen Institution. Noch allgemeiner übernahm bereits Willy Meller das Grundschema in seiner spektakulären Muschelkalkstein-Statue *Fackelträger* (1936),<sup>41</sup> realisiert für den Sonnenwendplatz der SS-Ordensburg Vogelsang/Eifel. Ihm folgte Richard Klein in seinem allegorischen Gemälde *Das Dritte Reich* (um 1938)<sup>42</sup> mit einer völlig nackten, dank der hellen Haut und dem blondem Haar reinrassig ‚arischen‘ Lichtgestalt, die vor dunklem Hintergrund (mit dem nimbusartigen Emblem des Hakenkreuzes) in der erhobenen Linken eine brennende Fackel, in der nach vorn gehenden Rechten eine Standarte mit dem auf dem Hakenkreuzsymbol sitzenden Reichsadler hielt. Die forcierte Haltung (mit vorgewölbter Brust und eingezogenem Bauch) und die heroisch starre, sichtlich zu allem entschlossene Physiognomie entsprach ganz und gar den rassenideologischen Vorgaben von Alfred Rosenberg.<sup>43</sup> Als Entwurf für ein Dienstgebäude der NSDAP gestaltete später der Bildhauer Paul Bronisch die ganz statische, in sich geschlossene, auf Vorderansicht konzipierte Steinfigur *Fackelträger* (1940).<sup>44</sup>

In diesen Kontext gehörte auch die gleichzeitig entstandene Bronze *Genius des Sieges* von Adolf Wamper (1940).<sup>45</sup> Allerdings setzte sich hier der steil erhobene rechte Arm nicht in einer Fackel fort, sondern in einem langen Schwert (als Symbol der Wehrhaftigkeit). Der linke Arm ging in seiner Horizontale nach außen (vom Betrachter aus nach rechts), in derselben Richtung wie der längliche, im Profil kantige Kopf mit der entschlossenen Physiognomie. Auch hier wurde der nackte Heldenkörper von einem drapierenden Umhang mehr enthüllt als verhüllt. Das linke Bein war in gerader Diagonale nach außen durchgedrückt (mit nur auf dem Ballen stehendem Fuß), das rechte im Knie angewinkelt. Zu Füßen des Recken tendierte der Reichsadler in die Gegenrichtung (vom Betrachter aus nach links), als höchst spektakuläre Ergänzung eines ebenso heroischen wie monumentalen Bildschemas.

Die zahlreichen Entwürfe zum Prometheus-Thema variierte schließlich Josef Thorak mit seiner nicht weniger effektvollen Gipsskulptur *Prometheus* (1943):<sup>46</sup> Der ‚nordisch‘ unbeugsame Recke, mit hartem entschlossenem Gesichtsprofil, das rechte Knie

<sup>36</sup> Damus 1981, Abb. 32; Wolbert 1982, 208 (aus DKiDR Jg. 3, Jan.1939); Davidson I 134; Brands 1990, 113; Adam 1992, 257; AK Wien 1994, 68.

<sup>37</sup> Damus 1981, Abb. 33; Wolbert 1982, 209 (aus DKiDR, Jg. 3, Jan. 1939); Davidson I 134; Brands 1990, 114; Adam 1992, 257,

<sup>38</sup> Wolbert 1982, 217 (nach DK Jg. 44, Bd. 87, H. 1, Okt. 1942); Davidson I 149.150.

<sup>39</sup> Bronze Pb Künstler: Wolbert 1982, 17.

<sup>40</sup> Vaupel 1999, 161/162.

<sup>41</sup> Davidson I 281; Bärnreuther 1999 zu 1936.

<sup>42</sup> Wulf 1989, Abb. 62; AK Wien 1994, 519 (Plakat-Cover zum ‚Tag der Deutschen Kunst‘ München 1938).

<sup>43</sup> Rosenberg 293; 316/7; 448 u.a.

<sup>44</sup> DKiDR Jg. 6, Juni 1942; Wolbert 1982, 217; Merker 1983, 298; Davidson I 160.

<sup>45</sup> Davidson I 391; Clark 1997, 71.

<sup>46</sup> Gips für Bronze: Wolbert 1982, 217; Davidson I 352; AK Essen 1988, Abb. 234; Vaupel 1999, 164.

kraftvoll aufgestützt, das linke angewinkelt, warf mit beiden Händen einen gewaltigen Felsblock nach einem imaginären Gegner – eine Situation, die nicht für den Fackelträger Prometheus, sondern in besonderem Maße für den Kampf zwischen Göttern und Giganten vorgegeben, doch als Bildschema derartiger Monumentalkunst durchaus wirksam war, zumal angesichts der veränderten historischen Situation, im ‚heroischen Ringen‘ des in seiner entscheidenden Phase befindlichen Zweiten Weltkriegs.<sup>47</sup>

Wesentlich verändert gegenüber der ausgeprägten Manier Brekers und seiner Zeitgenossen gestaltete dann nach dem Zusammenbruch Josef Wackerle sein Steinrelief *Prometheus* (1949) als Bauschmuck am neuen Siemens-Verwaltungsgebäude in Erlangen:<sup>48</sup> Zwar entspricht die große dominierende Gestalt des Feuerbringers im Umriss noch weitgehend den ersten Breker-Entwürfen; doch ist die für die NS-Kunst spezifische Nacktheit nun durch dezente Gewandung abgeschwächt, das heroische Standschema mit dem erhöht aufgesetzten rechten Fuß umgekehrt, die Disproportionalität zwischen Kopf, Heldenkörper und den langen Beinen gemildert; die harten kantigen Körperformen sind durch weichere Rundungen ersetzt. Die Fackel liegt nicht mehr in der erhobenen Rechten, sondern in der vorgestreckten Linken – unmittelbar über dem Kopf eines Menschen, der, zu Füßen des Titanen auf die Knie gefallen, dessen Geschenk mit bittflehend erhobenen Armen erwartet – nun Symbol der ‚am Boden zerstörten‘ Nachkriegsgeneration, die allmählich wieder Hoffnung schöpft und den Blick nach oben richtet. Aus dem ‚Heilsbringer‘ der NS-Ideologie wird der Segensbringer des für das einsetzende ‚Wirtschaftswunder‘ wesentlichen technisch-industriellen Aufschwungs.

### 3. Prometheus als Leidensmann

In der neueren Bildtradition des Prometheus-Themas dominierte der ikonographische Typ des am Kaukasus angeschmiedeten, dem Adler des Zeus hilflos ausgesetzten Leidensmannes, vor allem in Manierismus und Barock, z.B. mit der großen, stilistisch an Bernini anschließenden Marmorgruppe *Prométhée enchainé* (1738-62) des französischen Bildhauers Lambert Sigisbert Adam,<sup>49</sup> aber auch noch in Romantik und 19. Jahrhundert, z.B. im deutschen Spätklassizismus mit der heute kaum mehr bekannten Marmorstatue *Prometheus* von Robert Cauer d. Ä. (1888)<sup>50</sup> und dem wiederentdeckten Steinrelief *Prometheus und Adler* von Reinhold Begas (1898/1900).<sup>51</sup> Diesen Bildtyp verwendete dann auch noch der Karikaturist Oskar Garvens<sup>52</sup> in seinem systemkonformen Entwurf *Der Deutsche im polnischen Korridor* (Juni 1939)<sup>53</sup> als Mittel der NS-Propaganda: Die leidende deutsche Minderheit im umstrittenen Grenzland zwischen Hinterpommern und Ostpreußen entspricht dem hilflos an seinen Felsen gefesselten Titanen (im Gestus des Gekreuzigten), dessen Leber dem grausam zustoßenden polnischen Wappen-Adler (als Symbol von Unterdrückung und Aggressivität) schutzlos ausgesetzt ist: ideologische Schwarz-Weiß-Malerei pur.

Eine ikonographische Parallele aus der ‚antifaschistischen‘ Kunst mit diametral entgegengesetzter Bildbedeutung bietet wenige Jahre später das Gemälde des verfeimten deutschen Expressionisten Max Beckmann mit dem Doppeltitel *Prometheus/Der*

<sup>47</sup> Vaupel 1999, 163: „...schließlich war die Schlacht in vollem Gange.“

<sup>48</sup> Steinrelief (200x120): Hans Kiessling, Begegnung mit Bildhauern. Münchener Kunstszene 1955-1982. St. Ottilien 1982, 578 [Hinweis von Peter Grau, München/Eichstätt].

<sup>49</sup> Marmorgruppe (115) Paris, Louvre: Skulptur 1996, wie Anm. 15, III 273; Stadler 1996, wie Anm. 18, 163\*.

<sup>50</sup> Marmor (220) Schloss Dhaun bei Kirn/Nahe, Schlossterrasse: Elke Masa, Die Bildhauerfamilie Cauer im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin 1989, 138 Nr. 60; Udo Reinhardt, Themen griechischer Mythen in Bildwerken der ersten und zweiten Cauer-Generation. In: Klaus Freckmann/Angela Nestler-Zapp (Hrsg.), Die Bildhauerfamilie Cauer. Künstlerische Gestaltungen und gesellschaftliche Vorgaben. Köln 2000, 130-134 (mit Abb. 23a).

<sup>51</sup> Berlin, Akademie der Künste: FAZ 6.4.1993; ART 5/94, 130.

<sup>52</sup> Zu weiteren Mythenthemen in Karikaturen von Oskar Garvens: Reinhardt 2000b, 399-401.

<sup>53</sup> Karikatur Kladderadatsch Nr. 25, 18.6.1939: Davidson II Abb. 378; Ingrid Heinrich-Jobst (Hrsg.), Kladderadatsch. Die Geschichte eines Berliner Witzblattes von 1848 bis ins Dritte Reich. Köln 1982, Nr. 195. Vgl. auch Reinhardt 2000b, 399 (Text), 400 (Abb.).

*Hängengebliebene* (Februar 1942)<sup>54</sup> – eine der interessantesten Verbindungen eines griechischen Mythenthemas mit einer konkreten, historisch-politischen Situation in der Kunst der Moderne. Im Rahmen dieses Vortrags beschränke ich mich auf eine kurze Zusammenfassung meiner früheren Interpretation.<sup>55</sup> Die untere Bildhälfte zeigt in einem morastig rotweinfarbenen Pfuhl als Abbild einer genussüchtigen Gesellschaft ein merkwürdiges Schlemmermahl. Rechts in Seitenansicht liegt eine nackte Blondine mit üppigen Körperformen, sich wollüstig räkelnd, bis zu den Hüften in der rötlichen Brühe. Links davon sitzt eine leicht bekleidete Brünette, die wie ihr Gegenüber eine modisch fesche rötlichschwarze Orientkappe auf dem Kopf trägt. Dazwischen steht ein rothaariger Koch als Bedienung bereit, mitten im Rotweinsee, auf dessen Oberfläche zwei Speiseplatten schwimmen, die größere oben mit einem massiven Eberkopf, in dessen Maul als Garnierung eine gelbe Zitrone steckt. Als Verbindung zur oberen Bildhälfte hält die Brünette eine schwefelgelbe, der Koch eine pechschwarze Fackel nach oben: Pech und Schwefel versengen die nackten Füße einer an beiden Handgelenken mit dunklen Schnüren gefesselten Gestalt in offenem weißem Bülberhemd, die mit ausgestreckten Armen dasteht wie der gekreuzigte Christus in seiner Mandorla (als christliche Motivparallele) oder der Unterweltfrevler Ixion in seinem Folterrad (als mythische Entsprechung) – nach dem Bildtitel Prometheus, an die dunklen Felsen des Kaukasus gefesselt. Zwei bläulich-rote Vögel (mythische Assoziation: Adler) quälen ihn grauenvoll; ihr Opfer schreit vor Schmerzen.

Doch passen Armhaltung und der weitgeöffnet schreiende Mund nicht nur zum *Opfertyp* Prometheus/Ixion/Christus, sondern als *Tätergestus* zu Hitler, dessen Physiognomie für jeden unbefangenen Bildbetrachter deutlich zu erkennen ist – ein über die bisherige Beckmannforschung hinausgehendes Detailergebnis. Die Gesamtdeutung als Wunschbild und Prophezeiung zugleich: Dieser Prometheus Hitler, ‚Feuerbringer‘ (im Doppelsinn des Wortes angesichts der seit Anfang 1942 einsetzenden Bombardements englischer Bomberverbände, deren Überflüge Beckmanns Tagebücher erwähnen), nach seinem Selbstverständnis Heilsbringer und Retter der Menschheit, zugleich Schöpfer von Menschen nach seinem Bilde (entsprechend der Ideologie des arischen Rassenwahns), wird von derselben dekadenten Gesellschaft, die ihn bei der Machtergreifung und danach immer wieder hochgejubelt hat, nun mitleidlos gefoltert, gepeinigt, gehängt. Auf ‚Hosianna‘ folgt ‚Kreuziget ihn!‘ – der Täter wird zum Opfer; und der Künstler, selbst Opfer im Exil, betrachtet die Zusammenhänge bei aller persönlichen Betroffenheit mit einer unglaublich abgeklärten Distanz – ein beeindruckender Beleg für Beckmanns Souveränität, einen Mythos nach eigenem kritischem Bewusstsein umzugestalten. Sicher hängt das gewählte Thema mit der Beliebtheit des Prometheus-Stoffes in Plastik und Skulptur des Dritten Reiches zusammen. Dass von Beckmann nicht der Feuerbringer, sondern der Leidensmann und seine qualvolle Bestrafung dargestellt wird, entspricht der spezifischen ikonologischen Tendenz seines Bildes.

Während des ersten Weltkriegs hatte Wilhelm Lehmbruck seine beeindruckende Bronzefigur *Sitzender Jüngling* (1916/17) geschaffen,<sup>56</sup> die nach den Vorzeichnungen einen

<sup>54</sup> Gemälde (95x55) Pb: Erhard Göpel/Barbara Göpel: Max Beckmann. Katalog der Gemälde. Bd. 1.2. Bern 1967, Nr. 596; Stefan Lackner, Max Beckmann. München 1983, 53\*; Reinhard Spieler, Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen. Köln 1998, 166; Max Beckmann. Die Triptychen im Städel. AK Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1981, 69; Max Beckmann. Retrospektive. Hrsg. von Carla Schulz-Hofmann, Judith C. Weiss AK Haus der Kunst München 1984, 280\*; Max Beckmann. Gemälde 1905-1950. AK Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut 1990, 193\*; Reinhardt 1997a, 212 (mit Tf. 46b); AK Essen 1988, 184; AK Villa Cattolica 1998, 43\*. Zur Entstehung des Gemäldes vgl. Max Beckmann, Tagebücher 1940-1950. Hrsg. von Eberhard Göpel. München, Wien 2. Aufl. 1979, 7.2.1942: „Übertrieben stark am *Prometheus* gemalt, daher ziemlich down“. Das Bild gehörte wohl zu denen, die Peter Beckmann beim Urlaubsbesuch am 13.2.1942 aussuchte, am 14.2. verpackte und am 15.2. mitnahm.

<sup>55</sup> Reinhardt 1997a, 212 (mit Tf. 46b). [Noch ausführlicher bei Reinhardt 2004a, 297-300 (mit Abb. 16\*)].

<sup>56</sup> Bronze (110x77x115) Duisburg, Lehmbruck-Museum: Siegfried Salzmann, Das Wilhelm Lehmbruck-Museum Duisburg. Recklinghausen 1981, 87\*; Gerhard Marcks 1889-1981. Retrospektive. Hrsg. von Martina Rudloff im

auf dem Grab seines Kameraden sitzenden Soldaten in Trauerhaltung darstellt: der Kopf geht nach unten in die Horizontale, die Säulen der kräftigen Oberarme stützen sich auf die horizontale Basis der schlanken Oberschenkel, die langen Unterschenkel gehen diagonal nach vorn, der krumme Rücken und die zwischen den Beinen schlaff nach unten hängenden Hände erfassen die Resignation einer gebrochenen Existenz. Das in der Vorderansicht bemerkenswert strenge bilateralsymmetrische Grundschema dieser Statue nahm Gerhard Marcks während des zweiten Weltkriegs mehrfach auf. Seine kurz nach ihrer Entstehung im Berliner Atelier zerbombte Gipskulptur *Prometheus I* (1943)<sup>57</sup> ist noch fassbar in dem gleichzeitigen Entwurf *Schlafender Soldat* (1943),<sup>58</sup> mit dem in Antithese zum kriegsverherrlichenden Heroismus der offiziellen NS-Kunst ein übermüdeten Frontkämpfer in erbärmlicher Nacktheit und völliger Erschöpfung während einer Gefechtspause erfasst ist.

Dasselbe Grundschema erscheint dann wieder in der Bronzefigur *Tantalus* (1943/44; **Abb.11**),<sup>59</sup> die den (neben Sisyphus bekanntesten) in der Unterwelt mit ewiger Qual bestrafte mythische Frevler nicht beim vergeblichen Haschen nach lockenden Früchten oder sinnlosem Schöpfen labenden Wassers darstellt, sondern, gleichfalls nackt, vom endlosen Sich-Abmühen müde auf einem Stein sitzend, gedankenschwer über seine Situation nachsinnend, vielleicht auch über seine Schuld. Spätere Varianten der lebhaften Auseinandersetzung mit dem Vorbild Lehmbrucks sind die Bronze *Kleiner Hockender* (1944/47)<sup>60</sup> mit einem am Boden niederkauernden nackten Jüngling, der die Hände ineinander verschränkt und die Ellbogen auf den angewinkelten Oberschenkeln aufstützt; schließlich der in zwei Versionen vorliegende Holzschnitt *Auflehnung* aus Marcks' Orpheus-Zyklus (1947/48),<sup>61</sup> wo der mythische Sänger, verzweifelt über den erneuten Verlust seiner Gattin nach seinem fatalen Umdrehen schon am Rande der Oberwelt, ganz nackt auf einem Fels sitzt, die Hände erschöpft übereinander legt und den Kopf hadernnd zum Himmel erhebt.

Wesentliche Einzelaspekte all dieser Entwürfe verbindet der Künstler in seiner Bronze *Prometheus II* (1948),<sup>62</sup> die das Lieblingsthema der Monumentalkunst im Dritten Reich bewusst ins Gegenteil kehrt. Anstelle des titanischen Feuerbringers als heroischer Lichtgestalt und Symbolfigur des Faschismus erscheint nun, wie schon in Beckmanns Gemälde, der Leidensmann, dessen beide Handgelenke mit Stricken fest zusammengebunden sind (man könnte an einen Insassen der zahllosen Gefangenenlager nach 1945 denken). Seine erbärmliche Nacktheit hat nichts mehr zu tun mit jener jugendlich strahlenden, kraftvoll forcierten Körperlichkeit der NS-Kunst; dieser ‚Prometheus 1948‘ sitzt da ohne jede bemäntelnde Verhüllung in ganz erbärmlicher Kreatürlichkeit. Zusammengebrochen auf einem Steinsitz, stützt er die rechte Hand auf den rechten Oberschenkel, den linken Oberarm im Ellbogen auf den linken Oberschenkel – in der Vorderansicht eine kühne asymmetrische Komposition. Der rechte Unterarm hält nicht mehr in steigender Vertikale emporgereckt die Fackel, sondern geht in sinkender Vertikale zum rechten Oberschenkel. Der rechte Oberarm strebt nicht mehr in der Diagonale nach oben, sondern schließt in der Horizontale die Figur nach oben ab. Der linke

---

Auftrag der Gerhard Marcks-Stiftung Bremen. München 1989, 254; AK Bremen 1992, 135, AK Leeds u.a. 2001, 17\*, 18\*, 119; Dia\*.

<sup>57</sup> Gips (45) zerbombt 1943: Gerhard Marcks. Das plastische Werk, hrsg. und mit einer Monographie eingeleitet von Günter Busch. Mit einem Werkverzeichnis von Martina Rudloff. Frankfurt u.a. 1977, Nr. 322°.

<sup>58</sup> Gips (24)/Br (24) Bremen, Marcks-Stiftung u.a.: WV Marcks 1977, wie Anm. 57, Nr. 426; Marcks 1989, wie Anm. 56, 255.

<sup>59</sup> Bronze (49) Bremen, Marcks-Stiftung u.a.: WV Marcks 1977, wie Anm. 57, Nr. 446; Marcks 1989, wie Anm. 56, 224; Gerhard Marcks und die Antike. Hrsg. von der Gerhard Marcks-Stiftung Bremen. Heidelberg 1993, 83.

<sup>60</sup> Bronze (21) Bremen, Marcks-Stiftung u.a.: WV Marcks 1977, wie Anm. 57, Nr. 447.

<sup>61</sup> Holzschnitt (je 34x21) Bremen- Marcks-Stiftung u.a.: Gerhard Marcks. Das druckgraphische Werk. Bearbeitet von Kurt Lammek. Hrsg. von der Gerhard Marcks-Stiftung Bremen. Stuttgart 1990, 164 Nr. H 180.9 bzw. 165 Nr. H 180.10.

<sup>62</sup> Bronze (79) Bremen, Marcks-Stiftung/ Köln, Museum Ludwig u.a.: WV Marcks 1977, wie Anm. 57, Nr. 522 Abb. 39; Marcks 1989, wie Anm. 56, 251\*; AK Marcks 1993, wie Anm. 59, 55; AK Essen 1988, 184; AK Leeds 2001, 119\*, 122f.; Bärnreuther 1999 zu 1948\*; Vaupel 1999, 165; K+U 209/1997, 34\*; Dia\*.

Arm balanciert nicht mehr diagonal nach unten den Schwung der Bewegung aus, sondern liegt schlaff fast in der Horizontale auf bzw. zwischen beiden Oberschenkeln, während die fallende Linie von Schulter und Nacken in dem betont aus der Körperachse nach links ausbrechenden, extrem nach unten hängenden Kopf ausläuft.

Die Gesamthaltung drückt Qual, Schmerz, Erschöpfung, Niedergeschlagenheit, Verzweiflung, Resignation, Hoffnungslosigkeit aus – und sicher auch Scham. Diesen letzten Aspekt betonte schon unmittelbar nach dem Zusammenbruch mit großer Direktheit und bemerkenswerter künstlerischer Selbstkritik (Motto: ‚Wie konnte ich nur!‘) Georg Kolbe in seiner Bronzestatue *Befreiter* (1945),<sup>63</sup> indem er einen zusammengekauerten Mann als Zeichen seiner Verzweiflung und Scham beide Hände vor das Gesicht schlagen ließ. Gerhard Marcks gestaltet demgegenüber aus einer schon größeren zeitlichen Distanz zu ‚Drittem Reich‘ und Zweitem Weltkrieg die beeindruckende Symbolfigur des Menschen der Nachkriegszeit, der den Zusammenbruch überlebte, doch im Bewusstsein einer niederdrückenden Last von Schuld und Sühne noch nicht in der Lage ist, den in sich gekehrten Blick wieder frei zu erheben.<sup>64</sup> Dabei stellt das bedeutende Werk im Gesamtrahmen der neueren Plastik und Skulptur wohl auch einen Gegenentwurf dar zur Inkorporation des modernen Menschen schlechthin, Rodins bekannter Bronzefigur *Le Penseur* (1880/1904).

#### **BIBLIOGRAPHIE (mit Abkürzungen):**

- Adam 1992: Peter Adam, Kunst im Dritten Reich. Hamburg 1992  
 AK Berlin 1996: Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. AK Deutsches Historisches Museum Berlin 1996  
 AK Berlin 1999: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. AK Berlin, Altes Museum/ Neue Nationalgalerie/ Hamburger Bahnhof 1999/2000  
 AK Bremen 1988: Mythos Europa. Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation. Hrsg. von Siegfried Salzmann. AK Kunsthalle Bremen 1988  
 AK Bremen 1992: Deutsche Bildhauer 1900-1945 entartet. Christian Tümpel (Hrsg.), K. Universität Nimwegen (Niederlande). AK Gerhard Marcks-Haus, Bremen 1992 (u.a.)  
 AK Essen 1988: Der verzeichnete Prometheus. Kunst, Design, Technik. Zeichen verändern die Wirklichkeit. Hrsg. von Hermann Sturm. AK Museum Folkwang Essen 1988  
 AK Frankfurt 1974: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. AK Frankfurter Kunstverein 1974 (u.a.)  
 AK Leeds u.a. 2001: Taking Positions. Figurative Sculpture and the Third Reich. – Untergang einer Tradition. Figürliche Bildhauerei und das Dritte Reich. Auswahl und Einführung von Penelope Curtis mit Essays von Ursel Berger, Josephine Gabler, Arie Hartog und Beiträgen von Angela Lammert. AK Henry Moore Institute, Leeds 2001; Georg-Kolbe-Museum Berlin 2001/02; Gerhard Marcks-Haus Bremen 2002  
 AK Villa Cattolica 1998: L’Ombra degli Dei. Mito greco e arte contemporanea. A cura di Eva di Stefano. AK Civica Galleria ‚Renato Guttoso‘, Villa Cattolica 1998  
 AK Weimar 1999: Aufstieg und Fall der Moderne. Hrsg. von Rolf Bothe und Thomas Föhl. AK Weimar, Schlossmuseum/Mehrzweckhalle 1999  
 AK Wien 1994: Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Hrsg. von Jan Tabor. AK Künstlerhaus Wien 1994  
 Bärnreuther 1999: Andrea Bärnreuther/Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Das XX. Jahrhundert. Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutschland. Im Rahmen der Jahrtausendausstellung der Nationalgalerie Berlin. Köln 1999

<sup>63</sup> Bronze (34) Berlin, Kolbe-Museum: AK Bremen 1992, 224; AK Leeds u.a. 2001, 19\*, 15; Dia\*. Hingegen verwendete Arno Breker bei seiner für den ‚Großen Platz‘ in Berlin geschaffenen Großbronze *Verwundeter* (1942; Düsseldorf, Coll Breker) ein z.T. identisches Bildschema zur pathetischen Heroisierung (AK Leeds u.a. 2001, 17\*, 93, 94-95D; Dia\*).

<sup>64</sup> Weitere Deutungsaspekte: Siegfried Salzmann, ‚Prometheus‘ bei Wilhelm Lehmbruck und Gerhard Marcks. In: Marcks 1989, wie Anm. 56, 250-257, speziell 254f. (Symbol des vom Faschismus geknebelten schöpferischen Geistes bzw. Identifikationsfigur des Künstlers selbst).



- Brands 1990: Gunnar Brands, Zwischen Island und Athen. Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus. In: Brock/Preiß 1990, 103-136
- Brock/Preiß 1990: Bazon Brock/Achim Preiß: Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig. München 1990 (ZeitZeugeKunst)
- Cappelletti/Huber-Rebenich 1997: Francesca Cappelletti/Gerlinde Huber-Rebenich (Hrsg.): Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Berlin 1997 (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa. Beiheft 2)
- Clark 1997: Toby Clark, Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert. Köln 1997 (engl. OA London 1995)
- Damus 1981: Martin Damus, Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus. Frankfurt/M. 1981 (Fischer Taschenbuch 1869)
- Davidson I/II: Mortimer G. Davidson, Kunst in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Enzyklopädie der Kunst im Dritten Reich. Bd. 1: Skulpturen. 1988. Bd. 2,1-2. Malerei. 1991/92. Tübingen 1988-1991/92
- Decker 1988: Bernhard Decker, ‚Europa‘ mit Arierpass. Geisterfahrt durchs Ewige im deutschen Faschismus. In: AK Bremen 1988, 104-137
- Friedrich 1997: Annegret Friedrich, Das Urteil des Paris. Ein Bild und sein Kontext um die Jahrhundertwende. Marburg 1997
- Hinz 1977: Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. Frankfurt/M. 1977 (Fischer Taschenbücher 1853; OA München 1974)
- Hinz/Mittig 1979: Berthold Hinz/Hans-Ernst Mittig/Wolfgang Schäche/Angela Schönberger (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus. Gießen 1979
- Adolf Hitler, Mein Kampf. München 1925/27 [zitiert nach 538.-542. Aufl. 1940]
- Infiesta 1982: José Manuel Infiesta, Arno Breker. El Miguel Angel del siglo XX. Barcelona 1982
- König 1942: Ewald König (Hrsg.), Arno Breker. Lichtbilder von Charlotte Rohrbach mit einer Einführung von Werner Rittich. Paris um 1942
- Kroll 1943: Bruno Kroll, Deutsche Maler der Gegenwart. Die Entwicklung der Deutschen Malerei seit 1900. Berlin 3. Aufl. um 1943 (Die Kunstbücher des Volkes 21)
- Leber 1998: Hermann Leber, Rodin – Breker – Hrdlicka. Die Entstehung der faschistischen Bildsprache und ihre Überwindung. Untersuchungen zu Entstehungsprozeß, politischer Bedeutung und Beurteilbarkeit des Kunstwerkes. Hildesheim u.a. 1998 (Studien zur Kunstgeschichte 127)
- Malvano 1988: Laura Malvano, Fascismo e Politica dell'Immagine. Torino 1988 (Temi 4)
- Merker 1983: Reinhard Merker, Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie – Kulturpolitik – Kulturproduktion. Köln 1983 (dumont taschenbücher 132)
- Pini 1992: Udo Pini, Leibes kult und Liebes kitsch. Erotik im Dritten Reich. München 1992
- Pulle 1994: Thomas Pulle, Adolf Hitler als König Minos. Die bildnerische Umsetzung des Themas Europa in der NS-Kunst. In: AK Wien 1994, 528-533
- Reinhardt 1997a: Udo Reinhardt, Griechische Mythen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts (Materialien – Typologie – Dokumentation). In: Cappelletti/Huber-Rebenich 1997, 190-228
- Reinhardt 2000b: Udo Reinhardt, Griechische Mythen in der Bildenden Kunst des Dritten Reiches (Teil 1-2). In: International Scandinavian and Medieval Studies in Memory of Gerd Wolfgang Weber. Trieste 2000, 391-419
- [Reinhardt 2004a: Udo Reinhardt, Themen griechischer Mythen als Ausdruck künstlerischen Widerstands im Dritten Reich. In: Joachim Dalfen/Christine Harrauer (Hrsg.), Antiker Mythos, erzählt und angewandt bis in die Gegenwart. Symposium Wien 15.-17. November 2001. Wien 2004 (Wiener Studien. Beiheft 28), 279-307]
- Alfred Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München 1930 [zitiert nach 25./26. Aufl. 1934]
- Schuster 1998: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), Die ‚Kunststadt‘ München 1937. Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘. München 3. Aufl. 1998
- Vaupel 1999: Bettina Vaupel, Prometheus im Kreuzfeuer der Ideologien. Positionen in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Edgar Pankow/Günter Peters (Hrsg.), Prometheus. Mythos der Kultur. München 1999, 161-176
- Wolbert 1982: Klaus Wolbert, Die Nackten und die Toten des ‚Dritten Reiches‘. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus. Gießen 1982
- Wulf 1989: Joseph Wulf, Die Bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt/Berlin 1989

(5) **Zur Chrysalus-Monodie in den *Bacchides* des Plautus** (Vortrag Université de Dijon 2005; dt. Basisfassung)<sup>1</sup>

Die *Bacchides*<sup>2</sup>, eines der Glanzstücke unter den plautinischen Komödien, gehen im Wesentlichen zurück auf ein bis auf wenige Fragmente verlorenes Original Menanders, des berühmtesten Dichters der attischen ‚Neuen Komödie‘ (Néa), mit dem Titel *Dīs exapatōn* (‚Der Doppelbetrüger‘).<sup>3</sup> Der Titelheld war schon im verlorenen griechischen Original ein listiger Sklave (sein Name bei Menander Syros, später bei Plautus Chrysalus). Im Verlauf der Komödienhandlung bei Plautus gelingt es dem *servus callidus*, seinen alten Herrn Nicobulus gleich zweimal um eine Geldsumme zu betrügen, mit der sein junger Herr Mnesilochus die mit ihm befreundete Hetäre Bacchis freikaufen will. Die Verdoppelung des Betrugs wird auch durch den Umstand ermöglicht, dass es neben Mnesilochus’ Freundin eine gleichnamige Zwillingschwester gibt (ein in der griechisch-römischen Komödie auch sonst beliebtes Handlungsmotiv, z.B. als Zwillingbrüder in Plautus, *Menaechmi*). Ausgerechnet in sie hat sich nun Mnesilochus’ Freund Pistoclus verliebt. Da aber beide Freunde nichts von der Existenz von Zwillingschwestern ahnen, muss Mnesilochus, als er von einer Reise zurückkehrt, annehmen, der beste Freund habe ihm in seiner Abwesenheit die Freundin ‚ausgespannt‘. Tief enttäuscht, gibt er seinem Vater das von Chrysalus bereits für den Freikauf der Hetäre bestimmte Geld zurück. Als sich das Missverständnis wenig später aufklärt, ist es leider schon zu spät.

So folgt auf den ersten Betrug im 2. Akt der zweite Betrug im 4. Akt. Um dem verzweifelten Mnesilochus doch noch zu seiner Geliebten Bacchis zu verhelfen, lässt der listige Sklave seinen jungen Herrn einen Brief schreiben, in dem er den Vater ausdrücklich vor einem erneuten Betrug des Sklaven warnt. Als Nicobulus nach der Lektüre dieses Briefes Chrysalus durch seine Diener binden lässt (übrigens schon ein altes Tragödienmotiv), zeigt ihm der *servus callidus* zum Beweis seiner Glaubwürdigkeit den angeblich so tugendhaften Mnesilochus beim wilden Gelage mit Freund und Hetären. Als dann auch noch genau zum rechten Zeitpunkt (*per tempus* 844) der *miles gloriosus* Cleomachus als Rivale vor dem Hetärenhaus auftaucht und seinem Rivalen Mnesilochus den Tod androht, ist der davon völlig konsternierte Alte schnell bereit, die in Wirklichkeit für die Auslösung von Bacchis bestimmten 200 Goldstücke zur Rettung des angeblichen *moechus manifestarius* (918) zu zahlen. Ja er stimmt sogar zu, als Chrysalus sich anbietet, an seiner Stelle den lasterhaften Sohn im Hetärenhaus erst einmal ernsthaft zur Rede zu stellen. Wenig später erscheint der Sklave dann mit einem zweiten Brief, in dem (wie man später erfährt) Mnesilochus den Vater bittet, ihm außer den 200 Goldstücken für den *miles gloriosus* noch weitere 200 als Abstandsentschädigung für dessen angebliche *uxor vitata* zu übergeben. Der zweite Betrug wird den Alten also doppelt so viel kosten wie der erste, und das,

<sup>1</sup> Der Originalvortrag ‚La monodie de Chrysale dans les *Bacchides* de Plaute‘ wurde im Rahmen der Jumelage mit der Université de Dijon am 4.7.2005 gehalten. Die hier abgedruckte deutsche Basisfassung wurde für die Publikation leicht überarbeitet. Der gesamte Beitrag basiert auf meiner in Teil II unveröffentlichten Dissertation ‚Mythologische Beispiele in der Neuen Komödie (Menander, Plautus, Terenz)‘. Mainz 1974 (als maschinenschriftliche Originalkopie in UB Mainz, Teilbibliothek Seminar für Klassische Philologie, Sign. 077 COM Ak 746b), wo die Chrysalus-Monodie ausführlich auf S. 249-297 behandelt ist. [Nachträgliche Literaturverweise in Anmerkungen sind mit eckigen Klammern gekennzeichnet].

<sup>2</sup> Text/Übersetzung: T. Macci Plauti Comoediae. Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W.M. Lindsay. Tome I. Oxford 1904, Reprinted 1963; Plaute, Tome II: *Bacchides – Captivi – Casina*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris (Les Belles Lettres) 1933, 4. Aufl. 1964, spez. 64-71. – Einzelausgaben: Plaute, *Bacchides*. Commentaire exégétique et critique par Alfred Ernout. Paris (Les Belles Lettres) 1935, spez. 111-115; T. Maccius Plautus, *Bacchides*. Nota introduttiva e testo critico di Cesare Questa (nuova edizione). Firenze 1975 (1. Aufl. 1965), spez. 54-68 (Interpretation), 161-166 (Text); Plautus, *Bacchides*. Edited with Translation and Commentary by John Barsby. Teddington House/Warminster 1985, spez. 76-79 (Text), 169-178 (Komm.).

<sup>3</sup> Text/Kommentar: *Menandri reliquiae selectae*. Recensuit F.H. Sandbach. Oxford 1972, 39-42; Menander, A Commentary. By A.W. Gomme and F.H. Sandbach. Oxford 1973, 118-125; Questa 1975, wie Anm. 2, 193-198.

obwohl er bereits von dem ersten Betrug wusste und zusätzlich noch vor seinem Betrüger gewarnt worden war – ein dramatisch effektvoller *plot* mit einer ebenso durchdachten wie raffinierten Kalkulation.

Der äußere Rahmen der Chrysalus-Monodie (IV/9): Nicobulus vertieft sich erneut in den ersten Brief (923f.); Chrysalus wähnt den Alten im Haus (932) und bemerkt ihn erst gegen Ende seiner Monodie vor der Tür (*astantem eccum ante portam video* 978), als auch dieser von seiner Brieflektüre hochfährt (*quoianam vox prope me sonat?* 979). Was äußerlich nicht eben wahrscheinlich ist, erklärt der innere Zustand der Akteure: Nicobulus ist zu vertieft in seine Brieflektüre (wohl auch Ausdruck seiner tiefen Verunsicherung), Chrysalus zu vertieft in sein Selbstlob (zugleich Ausdruck seiner Selbstsicherheit), als dass einer den anderen bemerken könnte. So bleibt der Zuschauer von der Zauberkraft der Bühnenillusion gefangen; nur der Klassische Philologe mag Nicobulus' minutenlange Versunkenheit in einen fast schon erledigten Brief weniger auf Menander als auf Plautus zurückführen.

Ungewöhnlicher als die äußeren Voraussetzungen sind die auf den ersten Blick ganz erheblichen strukturellen Probleme dieser Monodie, spez. ihre Vielschichtigkeit und auch manch irritierende Ungereimtheit. Die folgende Interpretation wird versuchen, die Szene als Ganzes zu verstehen, und zwar ihre Bedeutung im Zusammenhang der Komödienhandlung und für den ausgesprochen exaltierten Sprecher wie auch ihre gedankliche Entwicklung und inhaltliche Struktur, vor allem aber ihre dramatische Funktion und Bühnenwirksamkeit – zunächst einmal ganz unabhängig von der traditionellen Interpolationskritik<sup>4</sup> und auch der seit Eduard Fraenkel üblichen philologischen Textanalyse mit ihrer Scheidung von Plautinischem und Attischem.<sup>5</sup>

Die besondere Wirkung der Szene, die, was Sprecher, Tonlage und Inhalt betrifft, auch in anderen plautinischen Komödien, vor allem im *Pseudolus*, mancherlei Entsprechungen aufweist, ergibt sich aus der bisherigen Chrysalus-Handlung, zunächst aus seiner ersten kürzeren Monodie (640-670) nach dem vermeintlichen Erfolg der ersten *apátē*, später mit der vollmundigen Ankündigung der zweiten *apátē* (706-713) – dank der militärischen Terminologie Grundgedanke seiner späteren Monodie. Dabei ist dieser zweite große Solo-Auftritt des genialen Ränkeschmieds bei Plautus einmalig: Einzelmotive eines großen mythischen Komplexes, des troianischen Mythenkreises, ordnen sich mit relativ hohem Eigengewicht mehr oder weniger entsprechenden Einzelmotiven der Komödienhandlung so irritierend zu, dass aus einer Fülle konkreter Verweise auf vorangehendes bzw. folgendes Komödiengeschehen ein verwirrendes Netz aus Mythos und Realität gewoben wird. Die dramatische Funktion der Szene liegt zunächst in der Einführung des neuen, für den Abschluss der zweiten *apátē* wesentlichen *mēchánēma*. Doch dient die ausgelassene Grundstimmung zugleich der Selbstdarstellung eines *servus callidus*, wie es ihn auch bei Plautus nicht alle Tage gibt. Ihm vor allem gilt diese mit viel Selbstbewusstsein vorgetragene Triumpharie, zugleich Bestandsaufnahme und Rechenschaftsbericht des *architectus fallaciarum* vor seinem Publikum. Diese stark persönliche Färbung bestimmt auch die Gedankenführung, eine vielfach ganz assoziative Abfolge, oft mit kühnen Gedankensprüngen und Abschweifungen, für den analytischen Blick eines Klassischen Philologen oder auch Mythologen z.T. ohne einleuchtende Disposition. Dass die große Chrysalus-Monodie zugleich eine große Troia-Monodie ist, zeigt sich schon in der Eröffnung (925-931):

Man rühmt die beiden Atridenbrüder, eine gewaltige Heldentat vollbracht zu haben, als sie die Heimatstadt des Priamus, Pergamum, durch Götterhand befestigt, durch Waffen, Pferde, Heer und herausragende Krieger in Verbindung mit einer Tausendzahl von Schiffen im zehnten (Kriegs-)Jahr

<sup>4</sup> Näheres zu einem konkreten Einzelfall auf S. 69 mit Anm. 10.

<sup>5</sup> Eduard Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*. Berlin 1922 (Philologische Untersuchungen 28). Wichtige Addenda in: ds., *Elementi Plautini in Plauto* (Plautinisches im Plautus). Traduzione di Franco Munari. Firenze 1960 (Il pensiero storico 41).

bezwungen haben. Das alles war ein Kinderspiel im Vergleich dazu, wie ich meinen alten Herrn erobern werde ohne Flotte, ohne Heer und eine so große Zahl von Kriegeren. (So gut wie) eingenommen, erobert habe ich (schon) für meinen verliebten jungen Herrn Sohn das Gold von seinem Vater.

Am Monologbeginn steht das große mythologische *exemplum* voll archaisch-tragischem Klang, zugleich Lieblingsthema der frühen römisch-republikanischen Tragödie: zunächst die Atridenbrüder Agamemnon (als Oberbefehlshaber der kriegerischen Großexpedition) und Menelaos (als durch den Raub seiner Gattin Helena Geschädigter), dann die von den Göttern Poseidon und Apollon mit (fast) uneinnehmbaren Mauern umgebene Stadt des Priamos<sup>6</sup>, das riesige Griechenheer und eine Flotte von tausend Schiffen (aufgelistet im ‚Schiffskatalog‘ von Ilias, Buch 2) sowie das über zehn Jahre andauernde Ringen um die belagerte Stadt bis hin zum Endpunkt der Ilioupersis.<sup>7</sup>

Als überaus komödienwirksamer Kontrast folgt der hyperbolische Vergleich zwischen dem gigantischen Aufwand eines ganzen Riesenheeres vor Troia und der Solorolle eines zu allem entschlossenen Sklaven mit der Bewertung *non pedibus termento fuit* (929) nicht in Relation zum bisher Geleisteten, sondern im Blick auf die weiteren Ziele der Komödienhandlung (Schlüsselwort: *expugnabo* 929). So steht – was Ernouts Athetese des letzten Verses verkennt<sup>8</sup> – am Abschluss der Einleitung das konstatierende Perfekt, Vorwegnahme des so gut wie sicheren Erfolgs: *cepi, expugnavi amanti erili filio aurum ab suo patre* (931). Doch wo sonst bei Plautus in mythologischen Beispielen die Gegenwelt des Mythos (*historia fabularis*) bereits endet, setzt sie hier erst richtig ein (932-934):

Jetzt, bevor der alte Herr hierher kommt, ist mir nach einem Klagelied zumute, bis er herauskommt. Oh Troia, oh Heimatstadt, oh Pergamum, oh Priamus, verloren bist du alter Mann, der du elend übel gerupft wirst um vierhundert königliche Goldstücke [mit dem Bild des Königs Philipp].

*O Troia, o patria, o Pergamum, o Priame, periisti senex* (933) – die große Klage mit o-Anapher, p-Alliteration und wachsenden Gliedern, wohl erneut ein Element aus der zeitgenössischen Tragödie, wirkt in Stil und Inhalt so bedeutungsvoll, dass entgegen der Fortsetzung mit dreifacher m-Alliteration (*misere male mulcabere* 934) der Umschlag ins Triviale zwangsläufig ist (entsprechend die von der Stilhöhe her ausgesprochen umgangssprachliche Verbalform). Die Überraschung für das Publikum am Schluss: es geht nicht mehr nur um 200 Goldstücke, sondern inzwischen sogar um 400. Der neue Brief, von Chrysalus wohl triumphierend emporgehalten, ist ebenso viel wert wie der vorangehende. Nähere Angaben dazu macht eine erste mythologische Identifikationsreihe (935-942):

Denn diese Brieffädelchen, die ich ganz persönlich fest verschlossen und versiegelt (bei mir) trage, das sind keine Brieffädelchen, sondern das Troianische Pferd, das die Achiver (in die Stadt) geschickt haben. Pistoclerus ist Epeius; von ihm sind sie genommen. Mnesilochus ist als Sino zurückgelassen worden. Seht ihn! Er liegt nicht beim Grabmal des Achill, sondern in seinem Bett. Er hat Bacchis bei sich. Wie jener [Sino] einst einen Feuerbrand hatte, um damit das (vereinbarte) Zeichen zu geben, so setzt er sich nun selbst in Brand. Ich bin Ulixes, nach dessen Plan sie dies tun. Weiterhin die Buchstaben, die hierauf geschrieben sind, das sind die Soldaten in diesem (Troianischen) Pferd, gut bewaffnet und bester Stimmung. So ist mir bisher die Sache (bestens) gelungen.

Während die ersten Identifikationen noch halbwegs nachvollziehbar sind (*tabellae = equos ligneus*, Pistoclerus = Epeios, der Erbauer des Pferdes), hat Sinon, zurückgeblieben am Grabmal Achills (nebenbei ein erstaunlich konkretes Detail einer unbekanntes, nur in mythographischen Reflexen erhaltenen Ilioupersis-Quelle)<sup>9</sup>, mit dem im ‚Lotterbett‘ der

<sup>6</sup> [Näheres bei Reinhardt, MH 2011, 228].

<sup>7</sup> [Näheres bei Reinhardt, MH 2011, 276-278].

<sup>8</sup> Ausgabe 1933/1964, wie Anm. 2, 64 zu V. 931.

<sup>9</sup> [Näheres bei Reinhardt, MH 2011, 278 mit Anm. 1047].

Bacchis zurückgebliebenen Mnesilochus kaum noch etwas zu tun – weshalb er selbst brennt, im Mythos hingegen nur Sinons Fackel, mit der er der Griechenflotte auf Tenedos, nachdem die Trojaner das Trojanische Pferd in ihre Stadt hineingezogen hatten, das Angriffszeichen gab. Dass sich Chrysalus bei dieser letzten Identifikation, deren *ineptiae* sich im Grenzbereich zwischen Unangemessenheit und Albernheit bewegen, zunehmend verheddert, ist ebenso bezeichnend für sein maßloses Selbstbewusstsein wie die anschließende Gleichsetzung des *inventor fallaciarum* mit Odysseus, dem *architectus doli Troiani* – auf diese Identifikation lief die ganze Reihe konsequent hinaus (was übrigens die von der Interpolationskritik empfohlene Athetese von 937-940 völlig verkennt).<sup>10</sup> Der Anhang (*tum* 941), die nette Gleichsetzung zwischen den *litterae* des Briefes und den *milites* im Innern des Pferdes (*armati atque animati probe* wirkt wortspielhaft) verrät dieselbe Befriedigung über den Fortgang der Pläne wie das abschließende Fazit: *ita res successit mihi usque adhuc* (943). Durch *atque* rein assoziativ angeschlossen, folgt mit der Verbindung zweier früherer Details ein neuer Aspekt (943-944):

Und mein Pferd wird nicht auf die Burg, sondern auf die Kasse einen Angriff machen. Verderben, Vernichtung, Verlockung wird mein Pferd heute werden für das Gold des alten Herrn.

Das kurze Zwischenstück gibt dem Ansatz der Identifikationsreihe die Zielrichtung: den Angriff nicht auf die *arx*, sondern die *arca* (ein rechter lateinischer Kalauer und darum sicher plautinisch). Das anaphorische Trikolon *exitium – excidium – exlecebra* geht im dritten Wort wieder zur Realität mit der verführerischen Bacchis zurück: Es folgt eine weitere, wiederum halbwegs in sich geschlossenen mythische Sequenz, die das letzte vorangehende Wort (*senis*) mit der Fortsetzung *nostro seni* zu einer neuen Identifikationsreihe aufnimmt (945-948):

Unserem alten Herrn, diesem Dummkopf, ihm gebe ich fürwahr den Namen Ilium. Mnesilochus ist Alexander [= Paris], der für seine Vaterstadt das Verderben bringen wird. Der hat Helena (übers Meer) entführt, derentwegen ich jetzt Ilium belagere. Der General [= der *miles gloriosus* Cleomachus] ist Menelaus, ich bin Agamemnon [als oberster Führer] und zugleich Ulixes, Sohn des Laertes.

Diese Reihenfolge ergibt sich entgegen der handschriftlich überlieferten Versfolge aus der Umstellung von Vers 946 als Vers 948 ans Ende der Vergleichsreihe.<sup>11</sup> Damit läuft auch hier wieder alles auf Chrysalus als Hauptperson hinaus. Wie *seni* als Stichwort am Anfang (945) der Passage auf *senis* (944) im vorangehenden Kontext verweist, so bietet *Ulixes* als Stichwort der nunmehr letzten Zeile einen glatten Übergang zum folgenden Stichwort *Ulixem* (949). Dabei bilden die Umbenennungen dieses neuen Abschnitts ein in sich durchdachtes System: Mnesilochus erscheint nun als Alexander/Paris, weil er für Nicobulus ebenso Sohn und Unheil (im Blick auf dessen *arca*) ist wie im Mythos Prinz Paris für König Priamos (im Blick auf dessen *arx* = Troia). Nicht weniger konsequent ist dann die Gleichsetzung der Bacchis mit der mythischen *femme fatale* Helena und des *miles gloriosus* Cleomachus mit dem geschädigten Menelaus (im Hintergrund steht dabei die angebliche *uxor vitata* als Fiktion der Komödienhandlung), wobei auch hier ein Rest an Inkongruenz zwischen mythischer und realer Situation bleibt. Doch reduziert dies die *vis comica* des Ganzen keineswegs, im Gegenteil: Je gesuchter die Entsprechungen, desto amüsanter für das Publikum. Konsequent durchgehalten, weil in den Augen des Zuschauers für den Fortgang der Handlung entscheidend, ist die Hauptentsprechung: die Ilioupersis des Nicobulus durch Chrysalus, der hier gleich in doppelter Selbstidentifikation als genialer Planer (Ulixes) und machtvoller Ausführer (Agamemnon)

<sup>10</sup> Im Anschluss an frühere Forscher wie Ussing und Leo auch noch vertreten von Fraenkel 1922, wie Anm. 5, 66 Anm. 1; Andreas Thierfelder, *De rationibus interpolationum Plautinarum*. Diss. Leipzig 1929, 67 und Henry D. Jocelyn, *Chrysalus and the Fall of Troy* (Plautus, Bacchides 925-978). In: *Harvard Studies in Classical Philology* 73, 1969, 135-152, hier 147.

<sup>11</sup> So schon Paul Weise, *De Bacchidum Plautinae retractatione quae fertur*. Diss. Berlin 1883, 22. Diese Lösung macht auch das die folgende Passage eröffnende *nam* (949) von der gedanklichen Argumentation her plausibel.

erscheint. Die Wesensverwandtschaft mit Odysseus als mythischem Prototyp von *audacia* und *malitia*<sup>12</sup> – zwei an sich negativen, doch für die plautinischen *servi callidi* unverzichtbare Qualitäten – betont der nächste Abschnitt (949-952):

Denn ich habe gehört, dass dort [= vor Troia] Ulixes ebenso verwegen und verschlagen gewesen sei, wie ich es (hier) bin. Bei einer List bin ich ertappt worden; jener wäre, als (angeblicher) Bettler durchschaut, beinahe umgekommen, während er dort die Schicksalssprüche für (die Eroberung von) Ilion zu ermitteln suchte. Ähnlich ist es mir heute passiert; (auch) ich bin in Fesseln gelegt worden. Aber durch meine Listen habe ich mich herausgezogen; ebenso hat er sich durch seine Listen gerettet.

Zur Bekräftigung seiner Identifikation mit dem mythischen Ränkeschmied Ulixes zieht der *servus callidus* Chrysalus einen alten Mythos heran, der, bereits bei Homer (*Odyssee* 4,245ff.) vorausgesetzt, zum ersten Mal wohl in der *Ilias mikrá* des Lesches, später in der attischen Tragödie und wohl auch in deren römisch-republikanischen Bearbeitungen behandelt wurde:<sup>13</sup> wie der Held, als Bettler verkleidet, in Troia eindrang und nach Aufdeckung seiner Identität fast umgekommen wäre – nach Chrysalus (und schon in der *Ilias mikrá*) im Zusammenhang mit der Erkundung der Schicksalssprüche für Troias Untergang, die auf Odysseus' Initiative hin der troianische Seher Helenos aufdecken musste. Ebenso habe sich Chrysalus, nach Aufdeckung der ersten *apátē* erwischt, gerade noch durch die neue *apátē* aus der Schlinge gezogen. Genau (*item* 952) entspricht sich allerdings nur der zweite Teil (*dolis me exemi – se ille servavit dolis*), der Rest hingegen nur ungefähr (*adsimiliter* 951). Dabei taucht, zunächst nur im Nebensatz, ein neues mythisches Motiv auf, das den weiteren Fortgang der Monodie bestimmen wird: die *fata Iliorum*, die – nach einem auffallenden Wechsel im Metrum – der folgende Abschnitt dann in den Einzelheiten referiert (953-956):

Ich habe gehört, für Ilion habe es drei Schicksalssprüche gegeben, die ihm Verderben bringen sollten: wenn das Götterbild aus der Burg verloren gegangen sei; als zweites dann der Tod des Troilus; als drittes, wenn die Oberschwelle des Phrygischen Tores eingerissen werde. Ebenso gibt es drei diesen drei (Bedingungen) entsprechende Schicksalssprüche für unser Ilion hier [= für Nicobulus].

Die von Chrysalus hier angegebene Zusammensetzung der *fata Iliorum* ist allerdings nach den erhaltenen Quellen und sonstigen Zeugnissen der antiken Mythentradition singulär.<sup>14</sup> So gut einerseits der Raub des Palladion durch Odysseus und Diomedes (1), andererseits das Einreißen der Oberschwelle des Skäischen Tores beim Einholen des Troianischen Pferdes in die Stadt (3) als Voraussetzungen für das Eintreten der Iliouperis passen, so rätselhaft ist die von Chrysalus genannte zweite Bedingung (2). Zwar ist Troilos, der jüngste Sohn des Priamos und Träger des Namens Tros bzw. Troia, im Troiamythos von hoher symbolischer Bedeutung, da sein Tod durch den Griechenhelden Achill sowohl Voraussetzung für dessen vorzeitigen späteren Tod wie auch *condicio sine qua non* für den Untergang der Stadt war (*Mythographus Vaticanus* I 210). Aber nach der epischen Tradition erschien dieses Thema schon in der Vor-Ilias-Handlung, im verlorenen Epos *Kyprien* des Stasinos<sup>15</sup>, nicht erst in der Nach-Ilias-Handlung, im späteren mythischen Kontext der *Ilias mikrá* des Lesches, oder gar, wie hier vorausgesetzt, als zweites Glied zwischen den beiden entscheidenden *fata* im unmittelbaren Vorfeld von Troias endgültigem Untergang. Selbst wenn es in der mythographischen Gesamttradition wenige Zeugnisse gibt, die den Tod des Troilos der Nach-Ilias-Handlung vor dem Tod des Achill zuordnen<sup>16</sup>, so bleibt hier in jedem Fall das Problem der Reihenfolge.

<sup>12</sup> [Näheres bei Reinhardt, MH 2011, 148-152, 254].

<sup>13</sup> [Näheres bei Reinhardt, MH 2011, 149f. mit Anm. 618].

<sup>14</sup> [Näheres bei Reinhardt, MH 2011, 148f. mit Anm. 617-619. Traditionelle Trias nach Lesches, *Iliàs mikrá*: (1) Mitwirkung eines weiteren Nachkommen des Aiakos (Pyrrhos = Neoptolemos); (2) Mitwirkung des Bogens des Herakles (im Besitz von Philoktetes); (3) Raub des ‚Palladion‘ aus dem Tempel der Stadtgöttin Athene in Troia.

<sup>15</sup> [Näheres bei Reinhardt, MH 2011, 274-276; MH Ntr. 2018, 155f.].

<sup>16</sup> [Belege bei Reinhardt, MH Ntr. 2018, 156].

Da allerdings kein einziges weiteres mythologisches Detail in der gesamten Monodie nach Erfindung des Plautus aussieht, könnte auch diese *fata*-Disposition auf eine uns verlorene literarische Quelle zurückgehen, etwa ein für Plautus zeitgenössisches Stück aus der frühen römisch-republikanischen Tragödie. Allerdings referiert in der Spätantike der mit der antiken Gesamttradition antiker Mythen wohlvertraute Vergilkommentator Servius (zu *Aeneis* 2,13) unsere Plautusstelle in der veränderten Reihenfolge Tod des Troilos – Raub des Palladion – Einreißen des Skäischen Tores. Also dürfte die veränderte Reihenfolge auf unsere Komödie zurückgehen, und zwar kaum auf einen mythologischen Fehler des Plautus oder in einer von ihm bereits herangezogenen Quelle, sondern auf eine komische Verdrehung des Chrysalus, der offenbar im Übereifer von Selbstlob und Ruhmredigkeit die Reihenfolge verwechselt – wiederum ganz im Sinne der *vis comica*. Dazu passt auch, dass Chrysalus mit seiner *fata*-Disposition im Folgenden zunehmend ganz erhebliche Probleme bekommt (durchaus mit weiteren komischen Nebeneffekten für das amüsierte Publikum), schon als er – nach auffälligem erneutem Metrumwechsel – die beiden ersten mythischen *fata* auf die aktuelle Komödiensituation zu übertragen versucht (957-961):

Denn als ich vorhin zunächst unserem alten Herrn die Lügengeschichte erzählt hatte über seinen Gastfreund, sein Gold und sein Schiff, da trug ich schon das Götterbild aus der Burg. Damals blieben noch zwei Schicksalssprüche übrig, und ich hatte noch keineswegs die Stadt eingenommen. Später, als ich die Brieftäfelchen zu dem alten Herrn brachte, da habe ich Troilus getötet, als er glaubte, Mnesilochus sei gerade mit der Ehefrau des Generals zusammen.

So akzeptabel einem die erste *apátē* als Vergleichspunkt für den Raub des Palladion vorkommen könnte, so absurd wirkt – nach kurzem Atemholen mit Verweis auf die beiden noch fehlenden *fata* (958) – die Parallelisierung zwischen dem ersten Brief der zweiten *apátē* und dem Tod des Troilos. Selbst wenn Chrysalus daran dächte, hier Mnesilochus als Sohn des Nicobulus nicht mehr mit dem Priamossohn Alexander/Paris, sondern mit Troilos zu identifizieren: dieser Vergleich ist kaum noch nachvollziehbar. Und das dritte *fatum* (als naheliegende Entsprechung zum zweiten Brief) wird hier gar nicht mehr ausgeführt: Chrysalus verliert im Gegensatz zu seinen früheren Identifikationsreihen immer mehr den Faden, ja er steigert sich beim Rühmen seiner vergangenen ‚Heldentaten‘ zunehmend in einen Rausch – Erklärung genug für all die Gedankensprünge im nächsten Abschnitt (962-972):

Dabei habe ich mich kaum aus der Schlinge gezogen. Und ich vergleiche diese kritische Situation (mit der mythischen), dass, wie sie sagen, der von Helena erkannte (scheinbare Bettler) Ulixes (von ihr) an Hecuba verraten worden sei. Doch wie jener sich einstmals [= im Mythos] durch schöne Worte herauszog und sie überzeugte, ihn zu entlassen, ebenso habe ich (ganz persönlich) mich durch meine Raffinesse aus jener kritischen Situation herausgezogen und den alten Herrn getäuscht. Danach bin ich mit dem ruhmredigen General zusammengestoßen, der ohne Waffen (nur) durch Worte (ganze) Städte einnimmt, und habe den Kerl zurückgeschlagen. Dann habe ich mit dem alten Herrn den Kampf eröffnet. Mit einer einzigen Lüge habe ich ihn ganz und gar aus dem Felde geschlagen, mit einem einzigen Streich habe ich in einem Augenblick seine Rüstung erbeutet. Der wird jetzt die zweihundert königlichen Goldstücke [mit dem Bild des Königs Philipp] dem General geben, wie er es versprochen hatte. Aber jetzt brauche ich noch weitere zweihundert; um sie auszuteilen, wenn Ilion genommen ist, damit die Soldaten Wein haben, um ihren Triumph zu feiern.

Bei der Erinnerung an die heikle Situation vor Nicobulus, als er, noch in Fesseln, durch das Auftauchen des in diese *fallacia* nicht eingepflanzten *miles gloriosus* überrascht wurde, knüpft Chrysalus assoziativ an einen früheren Punkt der Monodie an (949-952): an den schon in der *Iliàs mikrá* des Lesches vorgegebenen Mythos vom Troiagang des als Bettler verkleideten Odysseus, der dabei von Helena erkannt und an Hekabe verraten wurde.<sup>17</sup> Der entscheidende

<sup>17</sup> Näheres dazu schon auf S. 70 mit Anm. 13.

Punkt (*item* 952 = 965) des folgenden Vergleichs (963-965), das *dolosum* des Helden, liegt im geschickten Herausreden aus der kritischen Situation. Dabei wird Odysseus' Troiagang im Vergleich mit der Komödiensituation hier viel breiter ausgeführt. Während an der früheren Stelle (953ff.) alles auf den Mythos hinauslief, tritt hier (966ff.) der Mythos zurück, hingegen die 1. Person Singular ganz nach vorn: „Chrysalus magis magisque eo pervenit, ut solum praedicet, quid magni fecerit.“<sup>18</sup> Damit steht der *servus gloriosus* den Prahlereien eines *miles gloriosus* in nichts nach, wenn er die frühere Begegnung mit dem *miles magnificus urbicapus* und die anschließende Auseinandersetzung mit Nicobulus zu wahren ‚Großtaten‘ hochstilisiert. Dabei klingt der Mythos nur noch in der martialischen Terminologie nach.

Inhaltlich wendet sich nun, gegen Ende des Mittelteils der Monodie, der Gedankengang von der Vergangenheit, dem Erbeuten der 200 Goldstücke als Entschädigung für den General (*cepi spolia* 969), wieder zu Gegenwart (*nunc* 969) und Zukunft (*dabit* 970), wie früher schon am Anfang des Mittelteils (932-934). In dem langen Zwischenstück (935-970) überwogen zunächst noch Praesens und Futur (935-948), bis der Vergleich mit Odysseus (949ff.) Chrysalus nur noch von Vergangenem berichten ließ. Nun, da mit der Zukunft auch das Ende der Monodie in den Blick rückt, gewinnt auch der mythologische Ausgangspunkt am Anfang, das Ilioupersisthema, wieder an Bedeutung, allerdings nicht entsprechend der abgebrochenen *fata*-Disposition (953ff.; vgl. 987). Vielmehr knüpfen die Vorstellungen *Ilium captum* und *triumphus militum* an die Identifikationsreihe der ersten Hälfte und den Vorklang 709ff. an. Die große Sauferei (*ut sit mulsum* 972) nach Abschluss des Unternehmens bedeutet, wie im Finale von *Pseudolus* oder *Stichus*, für die Sklavenseele die Erfüllung aller Wünsche. Den Abschluss des Ganzen, umfangsmäßig etwa der Einleitung entsprechend, bilden, einheitlich in iambischen Oktonaren, drei Kola abnehmender Länge (973-978):

Aber mein Priamus übertrifft jenen [= den des Mythos] bei weitem. Er hat nicht nur fünfzig Söhne, sondern (gleich) vierhundert, und alle jedenfalls erlesen, ohne Fehl und Tadel [= alle echte Goldstücke]. Sie alle werde ich heute in Grund und Boden hauen nur mit zwei Streichen. Wenn es jetzt für unseren Priamus einen Käufer gibt, so werde ich den alten Herrn, den ich zum Verkauf habe, in einer Versteigerung verkaufen, gleich nachdem ich die Stadt erobert habe. Doch schau mal, da sehe ich ja Priamus vor der Tür stehen. Ich will herantreten und ihn ansprechen.

Im Blickpunkt des Schlussteils steht, wiederum mit Priamus gleichgesetzt (vgl. 933), der alte Nicobulus, als Opfer des neuen Betrugs und Gesprächspartner im Folgenden (979ff.). Die in immer kürzerem Abstand erfolgende Wiederholung seines Namens rückt ihn wieder voll ins Blickfeld des Publikums. Inhalt des ersten, längsten Abschnitts (973-975) ist, wie in der Einleitung (925ff.), erneut ein hyperbolischer Vergleich mit lustiger Zahlenspielerei: Dieser ‚Komödienpriamus‘ hat gar 400 Söhne (= Goldstücke), die Chrysalus mit zwei Streichen erledigen wird (*duobus solis ictibus* 975) – was in der Formulierung unmittelbar an *uno ictu* (968) anschließt: Im Rahmen der zweiten *apátē* soll aus einfacher List Doppellist werden. Das folgende Verspaar verrät den Übermut und die Siegesgewissheit seines Erfinders: Nicobulus/Priamus soll nach der Ilioupersis als Beutestück verkauft werden – ein lustiges Kehraus-Motiv, das ebenso an frühere Worte des Chrysalus (814f.) wie an das Finale der *Menaechmi* erinnert (1160), wo der Sklave Messenio zur Erheiterung des Publikums die Gattin seines Herrn versteigert. Wie dort die ältliche Matrone, eine keifende Xanthippe, so ist hier der alte ‚Hornochse‘ (*senex hic stolidus* 945) Objekt der allgemeinen Schadenfreude – schon ehe das Unheil für ihn wirklich seinen Lauf nimmt.

Realisiert wird die in der Chrysalus-Monodie schon mehrfach angekündigte Ilioupersis für Priamus/Nicobulus erst in der weiteren Szenenfolge, in deren Verlauf sich der *servus gloriosus* noch dreimal auf seine eigene große Monodie zurückbezieht – ein Beweis, wie stark in seiner

<sup>18</sup> Weise 1883, wie Anm. 11, 24.



Phantasie Mythos und Komödiengeschehen zu einem einheitlichen Vorstellungsbereich zusammengewachsen sind, zugleich aber auch, welche dramatische und künstlerische Bedeutung das ganze mythologische Gebäude für Plautus hat. Der erste Rückverweis ergibt sich bereits seitens des Sklaven, während Nicobulus den zweiten Brief liest (986f.):

Lies ihn nur durch! [Beiseite] Jetzt wird die Oberschwelle eingerissen, jetzt ist der Untergang für Ilion da. Das hölzerne Pferd bringt alles (ganz) nett durcheinander.

Während die zweite List in ihre zweite Phase tritt, erscheint hier nun auch explizit das dritte Glied der *fata*-Disposition. Dabei knüpft die Formulierung *nunc superum limen scinditur* unmittelbar an *limen superum scinderetur* (955) an. Der zweite Rückverweis erfolgt, als Nicobulus nach der Lektüre des zweiten Briefes weitere 200 Goldstücke holt (1053-1058):

Troia wird eine Wüste. Die (griechischen) Helden verheeren Pergamum. Ich wusste schon längst, dass ich das Verderben für Pergamum bringen werde. Beim Pollux, wer jetzt sagen würde, ich hätte schlimme Folter verdient, mit dem wollte ich wahrhaftig nicht wetten. So großes Durcheinander richte ich an. Doch die Tür hat geknarrt. Die Beute wird aus Troia herausgetragen. Ich will jetzt schweigen.

Während das Beutemotiv am Ende (*ecfertur praeda ex Troia* 1058) eng mit der neuen Situation verbunden ist (1050), fehlt für die Einleitung *fit vasta Troia, scidunt proceres Pergamum* eine direkte Entsprechung zum Komödiengeschehen. Dies könnte zusammen mit sprachlichen Indizien nahe legen, dass dieser Vers, wie auch schon der pathetische Auftakt der Monodie (*o Troia, o patria, o Pergamum* 933), Zitat aus einer verlorenen römisch-republikanischen Troiatragödie gewesen sein könnte. Der letzte Rückverweis findet sich im Abschlussmonolog des Chrysalus nach der Aushändigung der doppelten Beute durch Nicobulus. Angesichts des zunehmenden Abstands zur Monodie wird das Ilioupersisthema hier nicht mehr explizit aufgenommen, sondern klingt nur noch in Tonlage und militärischer Stilisierung nach. Dafür spielt noch zweimal das Beutemotiv eine Rolle (1067-1075):

Es ist dafür gesorgt – dass du ein todunglücklicher alter Herr sein wirst. Das heißt, Begonnenes zu einem schönen Ende zu bringen; so wie es mir jetzt zuteil wurde, dass ich jubelnd davonziehe, von Beute belastet. Wohlbehalten und nachdem die Stadt durch List genommen ist, führe ich das ganze Heer unversehrt nach Hause. Doch, ihr Zuschauer, damit ihr euch nicht wundert, dass ich keinen Triumph feiere: Das ist etwas (völlig) Gewöhnliches; ich lege keinen Wert darauf. Doch werden die Soldaten mit Wein empfangen werden. Jetzt werde ich meine gesamte Beute zum Quaestor tragen.

Aus dieser Einführung in die mit Abstand interessanteste mythologische Passage aus den plautinischen Komödien ist abschließend das Fazit zu ziehen. Zunächst dürfte die vorgelegte Interpretation manche Ergebnisse der seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert einsetzenden Interpolationskritik bis hin zur Analyse von H.D. Jocelyn (1969)<sup>19</sup> relativiert haben. Zwar ist die Möglichkeit unplautinischer, aus der Aufführungspraxis resultierender Texterweiterungen grundsätzlich nicht auszuschließen; doch mangelt es im Einzelfall an beweiskräftigen Kriterien. Sprachliche und metrische Besonderheiten sind eher mit der Zurückhaltung Lindsays oder Ernouts zu beurteilen;<sup>20</sup> noch problematischer allerdings sind inhaltliche Kriterien. Plautus ist eben nicht immer *simplex, pressus, dilucidus*; nicht jede *retractatio* bzw. *interpolatio* war zugleich *depravatio*, d.h. am Qualitätsunterschied erkennbar. Voreilige Bewertungen wie ‚unlogisch‘, ‚widersprüchlich‘ und ‚inkonsequent‘ sind erst einmal an der Eigenart der Monodie zu überprüfen. Aus der Komödiensituation und dem überzogenen Selbstbewusstsein des Sprechers ergibt sich fast zwangsläufig ein ungewöhnlicher, bald assoziativer, bald sprunghafter Gedankengang, nicht ohne Umschweife und Wiederholung, Inkongruenz und

<sup>19</sup> Jocelyn 1969, wie Anm. 10, 135-152.

<sup>20</sup> Nähere Angaben schon in Anm. 2.

Anakoluth. Doch liegt gerade in diesem rational vielfach nicht mehr nachvollziehbaren Grundprinzip der besondere komische Effekt, den der damalige Zuschauer bei der Komödienaufführung viel unmittelbarer empfunden haben dürfte als ein heutiger Philologe bei seiner Plautuslektüre. Eduard Fraenkel hatte dieses komische Grundprinzip bereits in seinem Standardwerk ‚Plautinisches im Plautus‘ (1922) mit folgender methodischer Überlegung zusammengefasst:<sup>21</sup> „Wenn ... ein Einzelzug die Stelle, an der er steht, irgendwie wirksamer gemacht hat, so hat er damit seine Schuldigkeit getan und ist erledigt; der Hörer soll ihn nicht aufbewahren und mit Entfernterem kombinieren.“

Zugleich ergeben sich aus der Textanalyse wesentliche positive Aspekte für die Einheit der Monodie. Hinter dem vordergründigen „Ungefähr der Beziehungen“<sup>22</sup> erschienen immer wieder bestimmte Einzelzüge, die in ihrer Gesamtheit ein sinnvolles künstlerisches Gestalten erkennen lassen: ein dichtes Netz von inhaltlichen Beziehungen, Assoziation und Korrespondenz, das über die ganze Monodie, ihre Einzelteile wie auch die Vor- und Nachklänge gebreitet ist; eine durch die Zeitgebung und eine Reihe von Stichwortverknüpfungen bestimmte, im Wesentlichen durchgehende Entwicklungslinie, aus der Einzelteile nicht ohne weiteres auslösbar sind; mehrere in sich geschlossene mythologische Systeme im Mittelteil mit der Variation von Einzelmotiven und ganzen Passagen (z.B. 949-952 gegenüber 962-965), deren Wiederholung ihre Bedeutung in der Monodie, für die Selbstdarstellung des *servus callidus*, unterstreicht.

Ebenso wie die Vor- und Nachklänge in der zweiten Hälfte der *Bacchides* in ein und demselben Zug mit der großen Monodie im Zentrum konzipiert erscheinen, so ist auch die Monodie selbst das Werk eines einheitlichen künstlerischen Gestaltens, ein „canticum e more et ingenio Plauti compositum“.<sup>23</sup> Es ist das Verdienst von Fraenkels Analyse, dass das ‚Plautinische‘ der Chrysalus-Monodie und die hohe Selbständigkeit der lateinischen Bearbeitung gegenüber dem griechischen Original heute weitgehend unbestritten ist: „Chrysalis canticum si non totum, at certe maxima ex parte a Plauto ipso inventum esse videtur.“<sup>24</sup> So macht Fraenkel mit guten Gründen die Chrysalusmonodie zum Ausgangspunkt seiner späteren Schematisierung zwischen ‚Attischem‘ und ‚Plautinischem‘ insgesamt; ist doch die Monodie – bei allen kritischen Vorbehalten – der einzige Punkt in den plautinischen Komödien, an dem solche mythologische Erweiterungen evident werden.

Was den **Stoff** betrifft, ist diese ‚Mythologie‘ so umfangreich im Ganzen, so detailliert im Einzelnen, dass ihr römisches Publikum eine erstaunliche Kenntnis der Troia- und Iliupersis-Mythen besessen haben musste, um sie zu verstehen. Verständlichkeit ist Voraussetzung der Wirkung, Wirkung auf den Zuschauer oberstes Gestaltungsprinzip für Plautus. So findet die Frage nach der Verständlichkeit der Monodie an derselben Stelle ihre Antwort wie die Frage nach den stofflichen Quellen für Plautus: Er entnahm diese ‚Mythologie‘ der zeitgenössischen Tragödie, wie er auch voraussetzen konnte, dass sein Publikum sie von dorthin kannte, aus Tragödien des Livius Andronicus (*Equos Troianus*), des Naevius (*Equos Troianus*) und des Ennius (*Andromache aechmalotis*, *Alexander*, *Hecuba*). Wiederholte ‚Medienverweise‘ wie *cluent* (925), *audiui* (949/953) und *praedicant* (962) sind nicht nur eine Art Quellenverweis, sondern auch gezielte Mittel, beim Publikum bestimmte Theaterreminiszenzen zu wecken – ganz ähnlich wie schon bei Menander und in der griechischen Komödie. Während jedoch die mythologischen Beispiele Menanders dezent, oft literarisch fast abgeklärt wirken, schöpft Plautus in der Chrysalus-Monodie aus dem Vollen. Seine schöpferische Gestaltungskraft formt aus einer reichen Palette bedeutender, gerade erst in den Anfängen der republikanischen Tragödie behandelte Stoffe mit kräftigen Strichen ein großes buntes Bild voll lebendiger Gestalten und bewegter Handlung, doch mit einem verwirrenden Grundriss sich vielfach

<sup>21</sup> Fraenkel 1922, wie Anm. 5, 72.

<sup>22</sup> Fraenkel 1922, wie Anm. 5, 71.

<sup>23</sup> Weise 1883, wie Anm. 11, 20.

<sup>24</sup> Eduard Fraenkel, Fraenkel, *De media et nova comoedia quaestiones selectae*. Diss Göttingen 1912, 103.

überschneidender Einzellinien. Hier äußert sich eine ganz unmittelbare Freude des Dichters an seiner mythologischen Schöpfung, eine Freude, der eine ähnliche Empfänglichkeit beim Publikum entsprochen haben dürfte.

Was die **Form** betrifft, genügt der Verweis auf Fraenkels grundlegende Behandlung.<sup>25</sup> Zahlreiche Belege außerhalb der Monodie legen nahe, dass bestimmte formale Typen in der Monodie dem spezifischen plautinischen Geschmack entsprachen, z.B. die verschiedenen Formen von Hyperbolik an Anfang (929f.) und Ende (973f.); die Identifikationsreihen des Mittelteils mit ihren Doppel- und Umbenennungen (935ff., 945ff.), die ausführliche Entwicklung der *fata*-Disposition (953ff.) und ihre konfuse, am Schluss abbrechende Übertragung; manche Tragödienanklänge, Wortspielhaftes usw.; bezeichnend, dass die meisten dieser formalen Mittel unmittelbar auf komische Wirkung zielen. Allerdings beweist das Vorkommen eines bestimmten formalen Typs in der Monodie nicht zugleich, dass alle Parallelen außerhalb der Monodie plautinisch sein müssen. Dies gilt insbesondere für den hyperbolischen Vergleichstyp und die Identifikationsreihen, für die sich schon in den spärlichen Fragmenten der attischen *Mese* und *Nea* manch Vergleichbares findet (z.B. Anaxilas fr. 22; Anaxandrides fr. 24), aber auch im ‚neuen Menander‘ (z.B. *Samia* 589ff.).

Was die **Funktion** betrifft, so liegt die dramatische Bedeutung der Chrysalus-Monodie in Einführung und Unterstreichung des letzten, für den Abschluss der zweiten *apátē* entscheidenden *mēchánēma*, ihre szenische Bedeutung in der Charakterisierung von *dis exapatōn* und *dis exapatōmenos*, vor allem in Selbstdarstellung und Selbstverherrlichung des *architectus fallaciarum*, und zwar direkt durch den Inhalt seiner Beispiele, indirekt durch die Eigenart seiner Monodie. Dabei ergibt sich aus der szenischen Bedeutung, aus Ruhmredigkeit und Verspottung, Hyperbel, Reihung und Häufung, Inkongruenz und manch anderem Skurrilem, eine eindeutig komische Gesamtwirkung – als Hauptziel der plautinischen Erweiterung. Gegen diese Erweiterung liegt von der attischen Bühnenkonvention her vor allem ein von T.B.L. Webster geäußerter Einwand nahe: „The great canticum destroys the structure of the scene“.<sup>26</sup> Tatsächlich unterbricht das Zwischenspiel, ebenso stark auf Chrysalus wie auf seine Intrige gerichtet, den glatten, knappen, gedrängten Handlungsablauf, der im Original wohl wesentlich den Reiz des 4. Akts ausmachte. Menanders Konzeption duldet keine Statik im dynamischen Spiel. Plautus hingegen ist nicht nur an Menander, sondern auch an seinen eigenen Gesetzen zu messen. Die Unterbrechung der Handlung rückt entscheidend den Handelnden in den Vordergrund und unterstreicht die Bedeutung seiner Rolle für die hier einsetzende letzte Phase der zweiten List, deren weiteren Verlauf die drei mythologischen Nachklänge begleiten, während zwischen Vorklang (706-713) und letztem Nachklang (1067-1075) der ganze Handlungsstrang der zweiten *apátē* eingeschlossen ist. In dieser gesamten Passage erscheint der Mythos als wesentliches Strukturelement und Gestaltungsmittel. Mit ihrer spezifischen Eigenwirkung, deren Buntheit, Feuer und Turbulenz jeden Zuschauer fasziniert, ist die große Soloszene des Chrysalus in der Tat „für sich eine prachtvolle Schöpfung“<sup>27</sup>, ein Glanzlicht in einer glänzenden Komödie.

<sup>25</sup> Fraenkel 1922, wie Anm. 5, 66-72.

<sup>26</sup> T.B.L. Webster, *Studies in Menander*. Second edition, with an appendix. Manchester 1960 (Publications of the University of Manchester 309, Classical Series 7), 131.

<sup>27</sup> Willy Theiler, Zum Gefüge einiger plautinischer Komödien. In: *Hermes* 73, 1938, 269-296, hier 273.

**(6) Odysseus auf Ogygia. Die Kalypso-Episode der *Odyssee* in der Bildenden Kunst von der Antike bis zur Moderne** (Vortrag Universität de Dijon 2005; dt. Neufassung 2019)<sup>1</sup>

Für Bernhard Zimmermann  
aus Dankbarkeit und Verbundenheit

Die Kalypso-Episode der *Odyssee*, für Exposition und weiteren Handlungsverlauf dieses frühgriechischen Großepos von konstitutiver Bedeutung, beginnt gleich nach dem Prooem (1,1-10) mit jener Beratung der Götter, in der Athene bei dem Göttervater Zeus erreicht, dass ihr Liebling Odysseus, schon seit Jahren am Ende der Welt auf der Insel Ogygia von der Atlastochter Kalypso zurückgehalten, endlich nach Ithaka heimkehren darf (1,13-95). Nach dem zwischenzeitlichen ersten Teil der ‚Telemachie‘ (1,96ff. bis Ende Buch 4) mahnt die Göttin in einer erneuten Götterversammlung die Durchführung des Beschlusses an (5,1-42). Daraufhin macht sich der Götterbote Hermes zu dem paradiesischen Eiland auf und verkündet Kalypso in ihrer Höhle den Götterbeschluss (5,43-147). Anschließend sucht die Nymphe den wieder einmal sehnsuchtsvoll am Meeresstrand sitzenden Helden auf, gibt ihn frei und schwört, ihn ohne Schaden ziehen zu lassen (5,148-191). Nach gemeinsamem Mahl folgt zur Versöhnung ein letztes Beilager (5,192-227). Schon am nächsten Morgen beginnt Odysseus, ein großes Floß mit Mastbaum und Segel zu zimmern (5,228-261), ehe er am fünften Tag, von Kalypso verabschiedet, seine lange Fahrt zur Phäakeninsel Scheria antritt (5,262ff.).

Der vorliegende Beitrag behandelt die Bildtradition des bekannten Themas in exemplarischen Einzelbelegen von der Antike bis zur Moderne. Dabei sind entsprechend dem Verlauf der epischen Handlung folgende unterschiedliche Bildtypen zu erwarten (**Typologie**):

- (T1) Ankunft des Odysseus auf Ogygia (Od. 12,447-449)
- (T2) Odysseus und Kalypso im Glück (vgl. Od. 12,450)
- (T3) Zunehmende Spannungen zwischen Odysseus und Kalypso (Od. 1,55-59)
- (T3a) Sehnsüchtig trauernder Odysseus allein am Strand (Od. 5,81-84/151-158)
- (T4) Intervention von Hermes bei Kalypso (Od. 5,55-148)
- (T5) Kalypso gibt Odysseus frei (Od. 5,159-191)
- (T6) Odysseus baut das Floß (Od. 5,228-262)
- (T7) Der Abschied des Paares (Od. 5,263-269)
- (T8) Trauer der verlassenen Kalypso (nicht explizit im Text von *Odyssee* 5).

## 1. Antike Kunst

In der antiken Kunst<sup>2</sup> gibt es zur bekannten Kalypso-Episode der *Odyssee* auffallend wenige bildliche Darstellungen. Wenn Karl Schefold bereits im Bildfeld einer melischen Amphora (um 600 v. Chr.)<sup>3</sup>, das links Hermes (mit Flügelschuhen und Kerykeion in der Rechten) und rechts eine matronale Frauengestalt zeigt, die Begegnung zwischen dem Götterboten und Kalypso sehen wollte (T4), so sind m.E. Zweifel an dieser Deutung angebracht. Der vermutlich früheste

<sup>1</sup> Der Originalvortrag ‚Ulysse en Ogygie. Images de l'épisode avec Calypso dans l'*Odyssee* à partir de la Renaissance jusqu'aux temps modernes‘ wurde im Rahmen der Jumelage an der Universität de Dijon am 5.7.2005 gehalten. Die damalige deutsche Basisfassung wurde für die aktuelle Publikation gründlich überarbeitet. – Abkürzungen: AK = Ausstellungskatalog; Dia(thek Vf.), \* Farbabbildung; ° keine Abbildung.

<sup>2</sup> Zur antiken Bildtradition: Odette Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*. Paris 1968, 191-200; Frank Brommer, *Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur*. Darmstadt 1983, 92-94; Karl Schefold/Franz Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*. München 1989, 329f.; LIMC 5 (1990) s.v. Kalypso, 945-950 (Brigitte Rafn); AK *Ulisse* 1995: *Ulisse. Il mito e la memoria*. Hrsg. von Bernard Andreae. AK Roma, Palazzo delle Esposizioni 1996; AK *Odysseus* 1999: *Odysseus. Mythos und Erinnerung*. Von Bernard Andreae. AK München, Haus der Kunst 1999/2000, 324-326.

<sup>3</sup> Athen, NM 354: Karl Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder*. München 1964, 90 Abb. 45; ds., *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*. München 1993, 156 Abb. 161.

Beleg, ein etruskisches Kalksteinrelief auf einer Grabstele aus Felsina (um 480/440),<sup>4</sup> zeigt neben zwei anderen weiblichen Wesen aus dem Epos (Kirke, Skylla) eine bekleidete Frauengestalt mit Flügeln (in etruskischer Kunst häufig Attribut eines göttlichen oder halb-göttlichen Wesens), die in der Rechten einen Hammer, in der Linken eine Säge trägt – im Verlauf der Odyssee am ehesten passend zu der Nymphe Kalypso mit den für den Floßbau des Odysseus erforderlichen Werkzeugen (5,228ff.; **T5/6**).

Unter den zahlreichen Belegen, die sich in der attisch rotfigurigen Vasenmalerei zu Frauengestalten finden, die während der Irrfahrten der *Odyssee* eine Rolle spielen (z.B. Kirke, Nausikaa, Skylla), fehlen Darstellungen von Kalypso völlig. Immerhin zeigt der Schulterfries einer lucanisch rotfigurigen Kalpis des Brooklyn-Budapest-Malers (um 390/80)<sup>5</sup> ganz rechts, auf einem Felsblock sitzend, einen bärtigen Mann ohne Pilos (Beischrift: Odysseus) mit nacktem Oberkörper, den Mantel über den Beinen, den linken Arm nach hinten aufgestützt und mit der Rechten sein Schwert (in der Scheide) nach vorn haltend. Ihm gegenüber steht eine junge, mit Chiton bekleidete Frau und bietet ihm ein Kästchen an, von dem eine Binde herabhängt – vermutlich eher Kirke (wozu auch das Schwert gut passen würde: Od. 10,321ff.) als Kalypso bei der Verabschiedung des Helden.

Der Bau des Floßes ist mit Sicherheit dargestellt auf einem hellenistischen Reliefgefäß (um 200/150; **T6**),<sup>6</sup> das im oberen Bildfries als Textillustration zu Od. 5,228ff. den am Boden sitzenden Odysseus (Beischrift) mit über den Kopf erhobenem Hammer auf dem entstehenden Gerippe seines Bootes zeigt, während der untere Bildfries mit Eurykleia und den Freiern ein weiteres Thema des Epos darstellt. Der Begegnung zwischen Hermes und Kalypso (**T4**) gilt eine nur noch fragmentarisch erhaltene Szene auf einer römischen *Tabula Odyseaca* (frühe Kaiserzeit).<sup>7</sup> Weitere Darstellungen zur Kalypso-Episode der *Odyssee* fehlen auch in der römischen Kunst nahezu völlig.<sup>8</sup>

Im Blick auf zwei in der neueren Bildtradition der Kalypso-Episode wichtige Bildtypen finden sich sichere antike Belege des sehnsüchtig am Strand sitzenden Odysseus (**T3a**) weder auf dem besprochenen Schulterfries des Brooklyn-Budapest-Malers (s.o.) noch auf einer etwas früheren griechischen Bronze-Helm-Wangenklappe (um 400/380).<sup>9</sup> Hier sitzt zwar der Held, nackt bis auf das ikonographisch typische Detail des Pilos auf dem Kopf und den durch eine Fibel vor der Brust zusammengehaltenen Mantel, mit angewinkelt zum Kopf erhobenem rechtem Arm und nach hinten auf einen Felssitz gestütztem linkem Arm, in einem mit Pflanzen und Blumen spärlich bewachsenen Gelände und sieht nachdenklich in die Ferne – oder in sich selbst hinein. Allerdings passen die beiden Wurfspieße rechts von ihm und das zu seinen Füßen links am Boden liegende Schwert (in der Scheide) nicht zu der Situation auf Ogygia, als ihm beim Schiffbruch nichts mehr als das nackte Leben geblieben war, wohl aber zu der epischen Situation nach dem Selbstmord des Großen Aias (Lesches, *Iliàs mikrá*). Damals überlegte Odysseus, vielleicht sogar mit dem Schwert des Selbstmörders vor Augen, wie er den bisher durch kraftvolle Tatenhelden wie Achilleus und Aias geführten Troianischen Krieg doch noch dank seiner Intelligenz zu einem erfolgreichen Ende bringen könne. Späthellenistische und

<sup>4</sup> Kalksteinrelief (124x86) Bologna, MusArch 182: Touchefeu-Meynier 1968, wie Anm. 2, 197, Nr. 343bis°; AK Ulisse 1995, 176\*; AK Odysseus 1999, 326\*. Fehlt in LIMC.

<sup>5</sup> Napoli, MAN 2899 (81839): Touchefeu-Meynier 1968, wie Anm. 2, 193 Nr. 339; LIMC Kalypso Nr. 5; AK Odysseus 1999, 324\* (mit der kühnen Hypothese, dass Kalypso Odysseus gerade die Unsterblichkeit anbiete).

<sup>6</sup> Volos, ArchMus: Touchefeu-Meynier 1968, wie Anm. 2, 197 Nr. 344; Brommer 1983, 94 Abb. 46; Schefold/Jung 1989, 329 Abb. 290; LIMC Kalypso Nr. 6. – Ein weiteres Reliefgefäß aus Volos (Touchefeu-Meynier 1968, 199 Nr. 352°; Brommer 1983, 93 Abb. 45; LIMC Kalypso Nr.7) könnte im oberen Bildfries den Abschied von Odysseus und Kalypso (**T6**) darstellen (wegen der fragmentarischen Beischriften unsicher).

<sup>7</sup> Vaticano, Museo Sacro 0066: Touchefeu-Meynier 1968, wie Anm. 2, 192 Nr. 337°; LIMC Kalypso Nr. 4.

<sup>8</sup> Zur römischen Wandmalerei aus Kertsch vgl. Anm. 13.

<sup>9</sup> Berlin, AntSgl, Misc 7863: Margaret S. Scherer, *The Legends of Troy in Art and Literature*. New York u.a. 1963, 148 Abb. 120; Touchefeu-Meynier 1968, wie Anm. 2, 192 Nr. 338; Schefold/Jung 1989, 317 Abb. 275; AK Ulisse 1995, 39 (4. Jh.); AK Odysseus 1999, 106\*.

kaiserzeitliche Gemmen mit demselben Bildtyp (incl. Schwert)<sup>10</sup> passen ebenfalls eher zu der Situation vor Troia als später auf Ogygia.

Hingegen gab es mit Sicherheit antike Belege für die im epischen Bericht nicht explizit ausgeführte Situation, wie die Nymphe, nach langen gemeinsamen Jahren allein zurückbleibend, dem davonfahrenden Heimkehrer voll Trauer und Verzweiflung nachblickte (T8). Verloren wie fast die gesamte Großmalerei des 5./4. Jahrhunderts sind zwei Gemälde des bedeutenden Malers Nikias (2. H. 4. Jh.).<sup>11</sup> Auf deren repräsentative Behandlung dieser dramatischen Situation bezog sich das spätere Zeugnis des Plinius maior (*Naturalis historia* 35,131):<sup>12</sup> *fecit et grandes picturas, in quibus sunt Calypso et Io et Andromeda; Alexander quoque in Pompei porticibus praezellens et Calypso sedens huic eidem adscribuntur*. In diesen Kontext gehört wohl auch eine römische Wandmalerei aus Kertsch/Südrussland (1. H. 1. Jh. n. Chr.)<sup>13</sup> mit einer aufrecht stehenden Kalypso (griech. Beischrift) in langer Gewandung, die, offenbar gerade von Odysseus verlassen, über seine Abfahrt trauert.

Einen Reflex des Bildtyps *Calypso sedens* bietet auch noch ein angeblich frühhellenistisches Terrakottarelief aus Tanagra,<sup>14</sup> auf dem links eine Frau in würdiger Kleidung und mit Diadem auf dem Kopf unter einem steinernen Höhlenüberhang thront. Ihr gegenüber steht mit verschränkten Beinen ein bekleideter bärtiger Mann mit Pilos auf dem leicht gesenkten Kopf, nimmt die Rechte vor die Brust und stützt sich mit der Linken auf den Bug eines hölzernen Kahns – wohl des Floßes. Ein von der Frau zum Mann fliegender Erosknabe weist auf ein Liebesverhältnis. Dieses Detail und die Haltung beider Personen passen zum Abschied des Helden von Kalypso. Doch das Fehlen des Belegs im LIMC legt nahe, dass es sich hier nicht um ein Objekt der antiken Kunst, sondern erst um eine dem Philhellenismus geschuldete Darstellung aus dem 19. Jahrhundert handelt.<sup>15</sup>

Dass die Kalypso-Episode in der antiken Kunst nur ein begrenztes Interesse weckte, lag wohl daran, dass in Zeiten des Patriarchats die ungewöhnliche Konstellation, wie ein Mann am Ende der Welt auf Gedeih und Verderb einer Halbgöttin ausgesetzt war, eher befremdlich wirken musste – ganz im Gegensatz zu der bemerkenswerten Aufmerksamkeit, die gerade diese Episode unter veränderten soziologischen Voraussetzungen seit dem europäischen Klassizismus und verstärkt in der Kunst der Moderne fand.

## 2. Renaissance/Manierismus

Was die neuere Bildtradition des Themas betrifft<sup>16</sup>, so blieb die Basishandlung der griechischen *Odyssee* zwar in der lateinisch geprägten Kultur des Westlichen Mittelalters etwa durch das

<sup>10</sup> Z.B. römischer Sardonyx 1. Jh. n. Chr. Berlin, AntSlg FG 1378: AK Ulisse 1995, 34\*; römischer Jaspis (Ariston) 1. Jh. n. Chr.? Paris, CabMéd 1827: AK Ulisse 1995, 35.

<sup>11</sup> Touchefeu-Meynier 1968, wie Anm. 2, 200 Nr. 354; Schefold/Jung 1989, 316; LIMC Kalypso Nr. 2-3.

<sup>12</sup> Text: C. Plinius Secundus d. Ä., Naturkunde. Lateinisch – deutsch. Buch XXXV: Farben, Malerei, Plastik. Hrsg. und übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. München 1978, 96f.

<sup>13</sup> Touchefeu-Meynier 1968, wie Anm. 2, 200 Nr. 353; LIMC Kalypso Nr. 1.

<sup>14</sup> Terrakottarelief Pb: Michael Grant/John Hazel, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. München 1980 (dtv 3181), 234; Sergius Golowin, Die grossen Mythen der Menschheit. Freiburg u.a. 1998, 261\*.

<sup>15</sup> Dazu Touchefeu-Meynier 1968, wie Anm. 2, 199 A. 13

<sup>16</sup> Überblick: Heinrich Krauss/Eva Uthemann, Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei. München 1987, 4. unv. Aufl. 1998, 105/107; Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Wien 8. Aufl. 1988, 261f. s.v. Kalypso; Jane Davidson Reid, The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s. Oxford, New York 1993, 742-744 s.v. Odysseus/Calypso; Eric M. Moormann/Wilfried Uitterhoeve, Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik. Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe 468), 497f. s.v. Odysseus; Irène Aghion/Claire Barbillon/François Lissarrague, Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst. Stuttgart 2000, 172 s.v. Kalypso; Hans-Karl Lücke/Susanne Lücke, Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Reinbek 2002 (Rowohlt's Enzyklopädie 55641), 453 s.v. Odysseus; Christine Harrauer/Herbert Hunger: Lexikon der griechischen

ausführliche Referat des römischen Mythographen Hygin halbwegs bekannt (fab. 125-126; allerdings nur ein Jahr Aufenthalt bei Kalypso, und zwar nicht auf Ogygia, sondern auf Aiaia). Doch nach den ‚dunklen Jahrhunderten‘ des lateinischen Mittelalters wurde das frühgriechische Großepos erst in Kunst und Kultur der italienischen Frührenaissance ganz allmählich wieder entdeckt, mit vorrangigem Interesse an dem poetischen Gehalt der homerischen Dichtung.<sup>17</sup>

Bereits Mitte des 15. Jahrhunderts gestaltete der sog. ‚Didomeister‘ auf zwei breitformatigen Frontbildern florentinischer Hochzeitstruhen (Cassoni)<sup>18</sup> den gesamten Handlungsverlauf der *Odyssee* von der Polyphem-Episode bis zur Heimkehr des Odysseus in einer Serie figurenreicher Einzelszenen. Die sich eng an florentinischen Miniaturen illustrierter Frührenaissance-Codices<sup>19</sup> orientierenden Darstellungen beschränken sich bei aller Erzählfreude auf das Wesentliche, durchaus innovativ im Erfinden neuer Bildschemata und von bemerkenswerter Ästhetik in der Ausführung. Dabei erscheinen auf der zweiten Tafel (um 1450) zwischen Sirenenabenteuer und Rettung durch Ino Leukothea (nach Floßbruch auf der Fahrt nach Scheria) auch drei Einzelszenen zur Kalypso-Episode. Ganz im Hintergrund oben hat der Held nach dem Schiffbruch gerade Ogygia erreicht (**T1**). Direkt davor folgt die Situation, wie Hermes/Merkur als Götterbote der vor ihm stehenden Nymphe die Botschaft übermittelt, Odysseus ziehen zu lassen (**T4**). Rechts davon, vor einem kleinen Wäldchen, baut der Held unter den Augen Kalypsos das Floß für die Heimfahrt (**T6**).

Eindeutige *highlights* der *Odyssee*-Rezeption in der Kunst der italienischen Hoch- und Spätrenaissance/Manierismus waren der große Freskenzyklus von Francesco Primaticcio (1505-1570) in der *Galerie d'Ulysse* von Fontainebleau (1547-49/1559-70) und die nach diesem Vorbild zwischen 1553 und 1576 entstandenen kleineren Zyklen im Bildprogramm italienischer Palazzi in Rom, Bologna, Bergamo, Genova und Florenz. Von dem 1738/39 zerstörten Fontainebleau-Zyklus machte der niederländische Maler und Graphiker Theodor van Thulden (1606-69) Kopien zu 58 der 60 Einzelbilder, die er unter dem Titel *Les travaux d'Ulysse peints* (Paris 1633) als gegenüber den Originalfresken seitenverkehrten Kupferstich-Zyklus herausgab. Dabei verbindet Tafel 28<sup>20</sup> in einem Simultanbild sechs verschiedene Einzelszenen um die Kalypso-Episode. Am linken Bildrand (1) fährt noch ein großes Schiff mit intaktem Mastbaum und Takelage übers Meer – sicher Odysseus' letztes Schiff, das im Seesturm unterging (*Odyssee* 12). Links oben im Bild (2) hält sich Odysseus an einem über die Kante einer schroffen Steilküste hinausragenden Baum fest – die dramatische Szene, in der er durch Festklammern an einem Feigenbaum dem Strudel der Charybdis entgeht (Od. 12,430ff.). Rechts im Bild (3) ist dann die Liebesbeziehung zwischen Odysseus und Kalypso auf Ogygia dargestellt (**T2**). Der gewappnete Held legt der schönen, im Oberkörper nackten Nymphe die rechte Hand auf den Bauch, gerahmt von einer Schar von Amorini. Am oberen Bildrand links und in der Mitte (4) folgt die Götterversammlung, die Odysseus' Heimfahrt beschließt. Im Zentrum des Bildes (5) interveniert Hermes/Merkur, in kühnem Flug unmittelbar vom Olymp herabkommend, als Götterbote bei Kalypso (**T4**). Schließlich ist unten im Vordergrund (6) der bis auf den Helm auf dem Kopf nackte Held dabei, mit dem Hammer in der erhobenen Linken (im verlorenen Originalfresco natürlich in der Rechten) und weiteren Werkzeugen das Floß für die Heimfahrt zusammenzuzimmern (**T6**).

---

und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. Purkersdorf 2006, 266f. s.v. Kalypso.

<sup>17</sup> Zur Wiederentdeckung des antiken Mythos in der Frührenaissance hier auf S. 38-50, spez. 48f. (zu Homer).

<sup>18</sup> Cassone (je 162x41) Krakau, Castle (ehemals Wien, Slg. Lanckoronski): Paul Schubring, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Leipzig 2. Aufl. 1923, 275f. Nr. 245-252, Tf. LIV-LV, spez. 276, Tf. LV. – Verkürzte Szenenfolge (mit Sirenen, Hermes-Kalypso, Floßbau und Ino Leukothea) auf einem einzigen Frontbild (166x42; ehemals München, Slg. Böhler): Schubring 1923, 276 Nr. 253 Tf. LVI.

<sup>19</sup> Z.B. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ms. 492 (1450/60; Illustrationen zu Vergils *Aeneis*, Buch 1-3).

<sup>20</sup> Marco Lorandi, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento Italiano*. Milano 1996, 189-234 (‚Ulisse e Calipso‘), spez. 226-228 mit Abb. 31.

Gegenüber diesem detailreichen Simultanbild beschränkten sich die Belege aus den Freskenzyklen italienischer Palazzi im ausgehenden 16. Jahrhundert durchweg auf die Szene mit Hermes/Merkur und Kalypso (**T4**). Unter den zwölf Einzelfresken, mit denen Jacquiot Ponce (um 1515-72) die Camera del Cardinale Ricci im Palazzo Ricci-Sacchetti in Rom ausmalte, erscheint in einem Drei-Figuren-Fries (1555; **T4**)<sup>21</sup> links sitzend die nackte Nymphe auf Felssitz vor Baumkulisse, ihr gegenüber rechts stehend der bekleidete Held, dazwischen der nackte Götterbote (mit Flügelhaube, Flügelschuhen und Kerykeion in der Rechten), der, nach der lebhaften Bewegung von erhobener Linker und gesenkter Rechter eben vom Olymp herabgekommen, sich nun mit seinem Auftrag unmittelbar an Kalypso wendet.

Viel textnäher gestaltete Giovanni Stradano (= Jan van der Straet; 1523-1605) das Geschehen in vier Simultanszenen bei der Ausmalung der Sala di Penelope im Quartiere di Eleonora di Toledo des Palazzo Vecchio in Florenz (um 1562).<sup>22</sup> Als Blickfang mit hellen Personen vor dunklem Hintergrund dient die Begegnung in Kalypsos Höhle zwischen der sitzenden Nymphe und dem in lebhafter Aktion vor ihr stehenden Götterboten, der in der Linken das Kerykeion hält und mit der Geste der Rechten seiner Botschaft Nachdruck verleiht (**T4**). Weiter rechts im Mittelgrund sitzt der gewappnete Held zusammengekauert am Meeresufer, die Rechte zum Kopf erhoben (**T3a**) – das wohl schon antike, im Klassizismus wieder aufgenommene Bildschema des nachdenklich und sehnsuchtsvoll trauernden Odysseus. Oben rechts über Odysseus erkennt man die vorangehende Göttersammlung, darunter halblinks den vom Olymp nach Ogygia herabfliegenden Götterboten.

Gegenüber Stradanos Simultanbild konzentrierte sich Alessandro Allori (1535-1607) in seinem quadratischen Entwurf aus dem 16 Einzelszenen umfassenden Bildprogramm im Cortile degli Imperatori des Palazzo Portinari Salviati in Florenz (um 1575/76)<sup>23</sup> fast ganz auf die Begegnung zwischen Hermes/Merkur und Kalypso im Vordergrund (**T4**), während Odysseus oben links im Hintergrund am Meeresufer trauert (**T3a**) – fast genau im Bildschema bei Stradano sowie in der späteren Tradition z.B. bei Nocchi, Preller und Böcklin.

In einem schon zum Frühbarock zählenden Freskenzyklus (heute Cento, Pinacoteca Civica, Sala grande) bot der bekannte Maler Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666) ein eigenes Schema zu Merkurs Intervention (1615/17; **T4**).<sup>24</sup> In seiner Drei-Figuren-Szene kommt links oben der Götterbote vom Olymp herabgeflogen. Im Vordergrund blicken ihm die Nymphe und der in Barockmanier gewappnete Held sichtlich überrascht entgegen, jeweils mit nach hinten gewandtem Kopf. Die beiden Amorini als Begleiter Kalypsos und der idyllische Hintergrund entsprechen sowohl den ersten Stoffversionen der italienischen Oper<sup>25</sup> wie auch den gleichzeitigen flämisch-niederländischen Frühbarock-Entwürfen, die sich vordergründig auf das paradisische Ambiente der Kalypsogrotte konzentrierten.

### 3. Barock/Rokoko

So stellte Jan Brueghel d. Ä. (1568-1625) in seinem Gemälde *Odysseus bei Kalypso* (um 1606/09; **T2**)<sup>26</sup> eine wahre Zauberinsel dar, deren von üppigem Pflanzenwuchs überwuchertes, von exotischen Vögeln bevölkertes Tuffstein-Grotten-Labyrinth weit über die epische Ekphrasis (Od.5, 63-74) hinausgeht. Brueghels Ambiente könnte man sich im antiken Mythos

<sup>21</sup> Lorandi 1996, wie Anm. 20, 228f. mit Abb. 32.

<sup>22</sup> Lorandi 1996, wie Anm. 20, 229-231 mit Abb. 33/34.

<sup>23</sup> Lorandi 1996, wie Anm. 20, 231f. mit Tf. 8\*.

<sup>24</sup> Lorandi 1996, wie Anm. 20, 233f. mit Abb. 35.

<sup>25</sup> Vgl. z.B. den Entwurf *Giardino di Calipso*: Radierung (Giulio Parigi) 1617. Firenze, Uffizi, GabDisStampe: Jacques Callot 1592-1635. AK Musée historique lorrain Nancy 1992, 89. – Zu Belegen im europäischen Musiktheater: Moormann/Uitterhoeve 1995, wie Anm. 16, 502; Harrauer/Hunger 2006, wie Anm. 16, 267.

<sup>26</sup> Gemälde (35x50) Washington, Coll Heinz: Peter C. Sutton, *The Age of Rubens*. AK Boston, Museum of Fine Arts 1993/94, 213\*; *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und der Künstler um Peter Paul Rubens*. AK Gustav-Lübcke-Museum Hamm 2000/01 (u.a.), 242\* Nr. 42; A.R. Hope Moncrieff, *The Illustrated Guide to Classical Mythology*. London u.a. 1992, 144\*.



höchstens für Kirkes ferne Insel Aiaia am Rande des Okeanos vorstellen, in der Renaissanceliteratur durchaus auf der fernen Märcheninsel der Zauberin Alcina (Ariosto, *Orlando Furioso*) oder im geheimnisvollen Inselreich der Zauberin Armida (Tasso, *Gerusalemme Liberata*); umso erstaunlicher, dass es offensichtlich in realen Gartenanlagen der Rubenszeit ganz konkrete Entsprechungen gab.<sup>27</sup> Die Durchblicke links in einen kultivierten Garten mit Einzelbeeten und Kübelpflanzen am Eingang, in der Mitte in die Küche der Inselherrin und rechts weit hinaus bis zum Meeresstrand ergeben insgesamt eine bemerkenswerte Raumbtiefe. Das im rechten Durchblick von der Grottendecke herabplätschernde Wasser, von einer Dienerin des Hauses in einem Gefäß aufgefangen, während eine zweite zum Meer hinausblickt – dies sind nur zwei Einzelheiten einer fast ungläublichen Detailfülle in diesem kleinformatigen, auf Kupfer gemalten Bild. Im Vordergrund halblinks (von Brueghels Mitarbeiter Hendrick de Clerck gemalt) zieht das mythische Liebespaar die Blicke auf sich. Dabei greift der bärtige Odysseus der nackten Nymphe voll Verlangen an die Brust und nähert sich ihrem Mund zum Kuss (entsprechend das symbolisch rote Tuch zwischen beiden). Das kleine weiße Hündchen zu Kalypsos Füßen mag ihre bis zu seinem Abschied feste Treue vorwegnehmen. Um das Paar herum ist mit kostbaren Teppichen und Decken, aufwändigem Geschirr, erlesenen Accessoires (u.a. Spiegel, Schmuckkästchen) und raffinierten kulinarischen Delikatessen ein opulentes *Déjeuner sur l'herbe* vorbereitet, bei dem zwei nur als Schattenriss gegebene Mägde im Mittelgrund aufwarten, während eine dritte im Durchblick dahinter an der Feuerstelle der reich ausgestatteten Küche wirkt. Was die Faszination des ersten Eindrucks überlagert, doch angesichts der Grundanschauungen barocker Tugend-Allegoresen nicht völlig verdrängt: Odysseus erscheint in diesem Zaubergarten ganz und gar unheldisch, in deutlicher Antithese zur barocken Heldenkonzeption des *exemplar virtutis* (so vor allem bei Rubens spez. für Herkules) hier eindeutig als *servus cupidinis*.

Der spätere Entwurf gleichen Titels (um 1616; T2/3)<sup>28</sup> bietet als begrenzteren Hintergrund eine schroffe Felskulisse mit spärlichem Baumbewuchs (gemalt von Joos de Momper). Genau in der Mitte liegt der Eingang zu Kalypsos dunkler Höhle, hervorgehoben durch eine rote Tuchdrapierung, deren vorderer Saum rechts durch zwei Amorini hochgehalten wird. Unmittelbar davor, auf einem hellen, von warmem Licht überfluteten Platz, sitzen im Zentrum des Bildes an reich gedeckter Tafel (spezifisch flämisch-niederländischer Bildtyp des ‚Göttermahls‘)<sup>29</sup> die beiden mythischen Protagonisten (gemalt von Hendrik van Balen): links die blonde Nymphe mit verführerisch weißem Inkarnat, bis auf den hellblauen Mantel um ihren Unterleib ganz nackt, rechts der dunkelhaarige bärtige Held, nahezu nackt, mit dunklem männlichem Inkarnat, doch in eher reservierter Haltung. Hinter dem zentralen Paar agieren zwei Mägde als Bedienung für Trinken (die linke mit Glaskrug) und Essen (die rechte mit Kuchenplatte). Weiteres Personal betätigt sich teils in den grottenartigen Durchblicken zu Kammer und Feuerstelle (links hinten), teils im Vordergrund links (zwei Mägde mit schwerem Früchtekorb) bzw. rechts (zwei weitere an der klaren Quelle beim Wasserholen bzw. Vorbereiten eines Fisch-Muschel-Krebs-Diners); nicht zu vergessen die zahlreichen durch die Luft fliegenden bzw. am Boden herumwimmelnden Amorini. Jan Brueghel d. Ä. malte die auch in diesem Bild zahllosen Accessoires von Geschirr und Pflanzenkübeln bis zu den mehr oder weniger exotischen Vögeln und Tieren, die nebenbei auch ein Abbild der vier Elemente bieten. Wie im ersten Bild, so dominiert auch hier die Schilderung des abgeschiedenen Paradieses am Rande der Welt. Während allerdings das erste, weitaus erotischere Bild die mythische Situation

<sup>27</sup> Reiches Belegmaterial in: AK Gärten und Höfe der Rubenszeit 2000/01, wie Anm. 26.

<sup>28</sup> Gemälde (80x115) Wien, Akademie 583: AK Age of Rubens 1993/94, wie Anm. 26, 214; Pieter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere. AK Essen, Villa Hügel 1997, 271\*; Renate Trnek, Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die Sammlung im Überblick. Wien u.a. 1997, 122\*; Dia\*.

<sup>29</sup> Dazu Eva-Maria Froitzheim-Hegger, Sie lebten dahin sorglos in behaglicher Ruhe. Studien zum niederländischen und flämischen Göttermahl. Hildesheim u.a. 1993 (Studien zur Kunstgeschichte 80).

unmittelbar oder bald nach Odysseus' Ankunft auf Ogygia bezeichnet, dürfte hier eher eine spätere Phase des Inselaufenthalts gemeint sein, vielleicht sogar das Abschiedessen von Od. 5,195-200. Zu deutlich ist die relative Distanz zwischen den Hauptpersonen am Tisch, Kalypsos liebevollem Blick und ihrer Odysseus offen zugewandte Haltung, hingegen seiner recht reservierten Körpersprache und der abgewandten Sitzposition, die ganz im Widerspruch steht zu dem prächtigen Angebot direkt vor seinen Augen, auf und am Tisch. Der barocke Tugendheld hat offenbar begonnen, der Versuchung weiblicher Sinnlichkeit und der Zauberwirkung des ganzen Ambiente zu widerstehen.

Rubens' bedeutender flämischer Zeitgenosse Jacob Jordaens (1593-1678) realisierte in den Jahren 1630-35 einen Odysseezyklus, in dem sich verschiedene relativ eng an der epischen Vorgabe orientierende Vorentwürfe zum Geschehen der Kalypso-Episode finden. Das Aquarell *Odysseus und Kalypso beim Bau des Floßes* (um 1630/35; T6)<sup>30</sup> zeigt vor waldigem Küstenhintergrund (rechts) und der emporragenden Silhouette des im Bau befindlichen Schiffs (links) den blaugewandeten Helden im linken Vordergrund, nach vorn gebeugt mit einem großen Handbohrer in beiden Händen, bei der eifrigen Arbeit unter den Augen der ihm aufrecht gegenüberstehenden Nymphe, die, in ein weißes wallendes Gewand gehüllt, ihm ermutigend die rechte Hand auf den Kopf legt. – Eine direkte Fortsetzung bietet Jordaens' Zeichnung *Odysseus' Abschied von Kalypso* (um 1630/35; T7),<sup>31</sup> die, in den Details halbwegs der epischen Vorgabe folgend, den Augenblick erfasst, in dem der blaugewandete Held schon sein Schiff bestiegen hat. Vier Dienerinnen sind dabei, das Schiff mit dem für die Heimfahrt nötigen Proviant zu beladen, während die weißgewandete Herrin in Begleitung einer weiteren Dienerin schon am Ufer zurückbleibt.

Beide Bildthemen blieben in der weiteren Barocktradition singulär. Relativ selten wurde die Intervention des Götterboten Hermes/Merkur dargestellt. Dabei orientierte sich der flämische Barockmaler Gérard de Lairesse (1640/41-1711) in seinem Frühwerk *Mercure chez Calypso et Ulysse* (um 1668/70; T2/4)<sup>32</sup> nur noch begrenzt an den epischen Vorgaben. Am oberen Bildrand erkennt man die Götterversammlung mit den Protagonisten Athene/Minerva (links) und Zeus/Jupiter (rechts, mit Adler) als auslösendes Geschehen für die aktuelle Intervention. Diese läuft allerdings hier nicht in der Nymphengrotte einer paradiesischen Insel ab, sondern in einem aufwändigen Palast-Interieur mit Tendenz zur Lasterhöhle. Denn im Gegensatz zur Leitfigur Castitas (als Statue am rechten Bildrand) ist das üppige Geschehen in Kalypsos Reich voll Luxus, Wohlleben und Sinnlichkeit, nicht nur wegen der höfischen Pracht der Ausstattung und der vielen umherflatternden Amorini. Während der Götterbote im Epos Kalypso allein antrifft, schwebt er hier herab zu einem Liebespaar, das im Bildzentrum eng umschlungen auf weichem Lager ruht, mit lasziv überkreuzten Schenkeln, ganz dem üblichen Bildschema von Mars und Venus entsprechend, auf das auch der links vorn mit den Waffen des Helden paradiierende Amorknabe anspielt. Kalypso, ganz im Bildtyp der Liebesgöttin, bis auf einen durchsichtigen Schleier völlig nackt und eindeutig der Blickfang, wirkt bei ihrem Blick zum Bildbetrachter ausgesprochen mädchenhaft; auch Odysseus erscheint deutlich verjüngt. Der Götterbote kommt hier nicht wie in der *Odyssee* als ersehnter Erlöser für den Helden, sondern platzt als Störenfried voll in die Liebesidylle hinein. Diese Konzeption erinnert eher an die mythische Parallelsituation aus Vergils *Aeneis* (4,259ff.), wo der Götterbote den Helden aus seiner Liebesseligkeit mit Dido zur Pflicht zurückruft. So verselbständigt sich bei Lairesse in

<sup>30</sup> Pinselzeichnung/Aquarell (30x26) Paris, ENSBA: Jacob Jordaens (1593-1678). AK Antwerpen Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 1993, II 41\* B 21; Jordaens et l'Antiquité. AK Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 2012/13 (u.a.), 263\*. – In einem Parallelentwurf identischen Formats (Aquarell/Gouache Besançon, MBA D. 46: AK Jordaens 2012/13, 262\*) steht links die weißgewandete Nymphe vor dem entstehenden Schiff und streckt ihre Linke in Richtung von Odysseus aus. Der bärtige Held beugt sich rechts vor waldigem Küstenhintergrund in blauem Gewand und rötlichem Umhang zu seiner Arbeit herab, während er den Blick nach hinten Kalypso zuwendet.

<sup>31</sup> Pinselzeichnung (24x21) Antwerpen, StPrKab: AK Jordaens 1993, wie Anm. 30, II 43\* B 22.

<sup>32</sup> Gemälde (91x115) Cleveland, MusArt: AK Age of Rubens 1993/94, wie Anm. 26, 601\*.

der Überlagerung mit anderen Bildtypen die Darstellung des Geschehens. Hingegen spielen die spezifischen Voraussetzungen der epischen Vorgabe, insbesondere Odysseus' Überdruß im Blick auf Kalypso und seine zunehmende Sehnsucht nach Ithaka und Penelope in diesem lustvollen Barockgemälde so gut wie keine Rolle mehr.

Das spätere Gemälde gleichen Titels (um 1676; T2/4)<sup>33</sup> steht unter ähnlichen Vorzeichen. Auf die Götterversammlung oben am Himmel als epischen Auslöser der Intervention des Götterboten wird von vornherein verzichtet. Vom Gewimmel der Amorini aus der Erstfassung bleibt nur noch links im Vordergrund ein verschmitzt salutierender Amorknabe, in seiner Kostümierung mit Helm, Schwert und Lanze traditionell fester Bestandteil des Bildtyps ‚Mars-Venus‘ seit der Frührenaissance (z.B. Botticelli). Auch hier erwartet den Götterboten nicht Kalypso allein, sondern das auf dem Lager vereinte Liebespaar. Dass die in ihrer venushaften Nacktheit als Blickfang noch hinreißendere Kalypso im Aufblick dem Götterboten mit eindeutig abwehrender Geste des rechten Arms begegnet, entspricht durchaus der epischen Vorgabe. Odysseus wirkt nicht mehr ganz so jugendlich und schaut weniger liebesselig als ergeben zum Bildbetrachter hin. Lairese versah übrigens eine dem Bild entsprechende Radierung<sup>34</sup> mit dem barocken Tugend-Motto *Fortior est, qui se quam qui fortissima vincit / moenia*, was in seiner Ernsthaftigkeit durchaus zu dem ‚Städtezerstörer‘ Odysseus passte. Diese im Verhältnis zur epischen Vorgabe neue ‚Moral von der Geschichte‘ entspricht ganz dem Parallelbeispiel zwischen Dido und Aeneas, wo der Held schließlich doch seinem *fatum* folgte, und im negativen Ausgang auch der *love story* in der *Odyssee*, allerdings nicht mit der epischen Motivation einer zunehmenden Abneigung des Helden gegen Kalypso und seiner Sehnsucht nach Ithaka: So dominiert bei Lairese das Barockschema (vorgegeben seit dem klassischen Exempel von Herakles am Scheideweg), wonach ein wahrer Tugendheld nicht Venus (*voluptas, cupido, libido*), sondern Minerva (*virtus, labor*) folgen sollte, also nicht seiner persönlichen Neigung, sondern der Pflicht.

Auch das fast gleichformatige Pendant *Ulysse et Calypso* (um 1676)<sup>35</sup> bietet ganz frei von der epischen Vorgabe das ungetrübte Liebesverhältnis des mythischen Paares, wiederum im traditionellen Bildschema von Mars und Venus.<sup>36</sup> Der hier unbärtige Odysseus zeigt sich fein herausgeputzt, ganz als schmachtender Kavalier. Seine Dame, deren strahlende Nacktheit unmittelbar an die Liebesgöttin selbst erinnert, hat seine Lanze in die Rechte genommen, während ein kleiner Amorino ihr triumphierend den Helm auf den Kopf setzt – in der Übernahme der Waffe durch die Frau zugleich eine Anspielung auf das gerade in der Barockmalerei beliebte Bildschema von Herkules und Omphale. In seiner braven Kostümierung erscheint der epische Held hier (wie auch im vorangehenden Gemälde) nicht mehr als der frühere Schiffbrüchige, der auf Ogygia zunehmend wider Willen festgehalten wurde, sondern als eine Mischung aus Mars (bei Venus), Aeneas (bei Dido) und Hercules (bei Omphale bzw. am Scheideweg) – Ergebnis einer konsequenten Umdeutung des mythischen Exempels in allen drei Lairese-Entwürfen nach allegorischen Mustern der Barockzeit.

So sehr in der Barocktradition das Liebesparadies dominiert, so selten findet sich die frühere Ankunft des Schiffbrüchigen auf Ogygia, z.B. in dem Gemälde *Ulysse, sauvé du naufrage par Minerve, aborde l'île de Calypso* (1737; T1)<sup>37</sup> mit dem der französische Spätbarockmaler Pierre Charles Trémolières (1703-39) in die Académie royale aufgenommen wurde. Odysseus' Schutzgöttin, mit Helm, Lanze, Brustpanzer und blauem Mantel, überwacht von links oben den Augenblick, in dem am Strand der Insel ein hilfreicher nackter Flussgott

<sup>33</sup> Gemälde (132x96) Amsterdam, Rijksmuseum: Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts. AK Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main 2000 (u.a.), 327.

<sup>34</sup> Dazu AK Holländischer Klassizismus 2000, wie Anm. 30, 327° (mit A. 17/18).

<sup>35</sup> Gem (125x94) Amsterdam, Rijksmuseum: Ben Broos, *Intimacies & Intrigues*. History Painting in the Mauritshuis. The Hague 1993, 184; AK Holländischer Klassizismus 2000, wie Anm. 30, 328.

<sup>36</sup> Daher auch die Bilddeutung als ‚Mars und Venus‘ in: AK Holländischer Klassizismus 2000, 327.

<sup>37</sup> Pierre Rosenberg, *La Peinture Française*. Paris 2001, (I) 454\*.

(mit Schilfkranz auf dem Haupt) den bis auf einen weißen Schleier völlig nackten, noch in den Wellen treibenden Schiffbrüchigen mit beiden Armen in Empfang nimmt. Der bärtige Held erhebt die Rechte schutzflehend in Richtung der Göttin; sein Dulderblick geht zu dem auf ihn herabblickenden Gott am Ufer, an dessen Oberarm er sich mit der Linken festklammert. Am linken Bildrand, fast schemenhaft im Mittelgrund unterhalb der Göttin, verfolgt eine junge nackte Frau mit blonden Haaren, die Hände vor sich erhebend, mit gespannter Aufmerksamkeit die Szene – wohl Kalypso, die den Helden später in ihrer Höhle aufnehmen wird. Allerdings passen der weiße Schleier, der den Schiffbrüchigen über Wasser hält, und die Rolle des Flussgottes ebenso gut zur epischen Parallelsituation (Od. 5,441ff.), wie der schiffbrüchige Odysseus nach dem Floßbruch dank dem Schleier der Meergöttin Ino Leukothea in einer Flussmündung mit knapper Not den Strand der Phäakeninsel Scheria erreichte – bei dieser Deutung wäre die weibliche Gestalt am linken Bildrand die hilfreiche Meergöttin. In jedem Fall dürfte das relativ seltene Thema durch die seit Beginn des 18. Jahrhunderts bereits vorliegenden französischen *Odyssee*-Übersetzungen vermittelt sein.

Eine Landung des Helden auf Ogygia gestaltete auch der deutsche Maler Christian Thomas Wink (1738-97) im Speisesaal des Neuen Schlosses von Schleißheim mit seinem repräsentativen Spätbarock-Deckenfresko (1768-71).<sup>38</sup> Allerdings folgt diese Bildversion weniger der homerischen *Odyssee* als einem in der Barocktradition neuen Rezeptionsglied, dem Erziehungsroman *Les Aventures de Télémaque* (1699) von François de Salignac de La Mothe-Fénélon.<sup>39</sup> Hier erreicht nicht, wie bei Trémolières, ein Schiffbrüchiger mit letzter Kraft das rettende Ufer, sondern aus einem gescheiterten Segelschiff (am linken Bildrand) steigt ein kostbar gekleideter Seefahrer an Land, um von der jungen Inselherrin, die über die Ankunft des Fremdlings ebenso überrascht ist wie ihre Dienerschaft, großzügig empfangen zu werden, ganz wie in Vergils *Aeneis* (Buch 1) der Trojanerheld von der karthagischen Königin Dido. Die Huldigungsgaben der Amorini im Vordergrund verraten den Reichtum der Insel ebenso wie halbrechts im Hintergrund die hochragende Palme und ganz rechts die große Fontäne. Bemerkenswert, wie frei von der epischen Vorgabe der Barockkünstler seine Bildvorstellungen realisierte, zu einem Zeitpunkt, als bereits in England seit dem *Augustan Age*, wenig später auch in Frankreich und Deutschland, mit der literarischen Wiederentdeckung der homerischen Epen der europäische Klassizismus begann.<sup>40</sup>

### 3. Klassizismus und Romantik

Auf die epische Situation unmittelbar vor dem Floßbau (Od. 5,228ff.) bezieht sich das Gemälde *Ulisse e Calipso* (1768; **T5/6**)<sup>41</sup> des italienischen Frühklassizisten Giovanni Battista Casanova (1730-95). Im Dämmerlicht von Kalypsos Höhle, zwischen Frühstückstisch (links) und rauchendem Dreifuß (rechts), erhebt sich der bärtige Held, nackt bis auf den bräunlichen Umhang über dem rechten Arm, um sich mit der Doppelaxt in seiner Rechten ans Werk zu machen. Dabei fällt sein einfühlsamer, ja verständnisvoller Blick herab auf die langjährige Lebensgefährtin, die mit weißem Schleier um den nackten Oberkörper und symbolhaft rotem Kleid darunter fast demütig vor ihm sitzt und zu ihm aufschaut, nach ihrer eher hilflosen Handhaltung bei einem letzten vergeblichen Versuch, ihn doch noch bei sich zu halten.

<sup>38</sup> Schleißheim, Neues Schloss (Speisesaal): Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg. Hrsg. von Peter O. Krückmann. Bd. 2. Aufsätze. AK Residenz Würzburg 1996, 20\*.

<sup>39</sup> Dessen neue ikonographische Bedeutung unterstreicht die Tatsache, dass sich später mehrere Bildentwürfe von Angelika Kauffmann auf dieses neue Rezeptionsglied bezogen. Nähere Angaben in Anm. 50/51.

<sup>40</sup> Dazu Vf., *Homertübersetzungen des 18. Jhs.*, insbesondere der Ilias, als Basis der Bildenden Kunst des europäischen Frühklassizismus. In: Wolfgang Kofler u.a. (Hrsg.), *Pontes V. Übersetzung als Vermittlerin antiker Literatur*. Innsbruck u.a. 2009 (Comparanda 11), 152-166.

<sup>41</sup> Gemälde (120x150) Dresden, Hochschule für Bildende Künste: Königliches Dresden. Höfische Kunst im 18. Jahrhundert. AK Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1990/91, 62; Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit. AK Winckelmann-Gesellschaft im Winckelmann-Museum Stendal 1999/2000, 340\* Nr. V.3 (Text 147f.).

Doch blieb es vor allem der frühklassizistischen Malerin Angelika Kauffmann (1741-1807) vorbehalten, mit der *Odyssee* insgesamt auch die Kalypso-Episode für die Bildende Kunst wieder ganz neu zu entdecken.<sup>42</sup> Ihr bemerkenswertes Interesse gerade an diesem Einzelthema ist die wesentliche Voraussetzung für dessen intensive Rezeption bis in die Kunst der Moderne. Dabei lernte die Künstlerin den epischen Text früh kennen durch die englische Odyssee-Übersetzung von Alexander Pope (London 1725) und den ikonographischen Traktat *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée d'Homère* (Paris 1757) des Conte de Caylus. Ihr war also bestens bekannt, wie Kalypso unmittelbar nach Intervention des Götterboten Hermes/Merkur von ihrer Höhle zu dem verzweifelt am Strand sitzenden Helden hinabging, ihm seine Freiheit gab und auf seine Bitte hin einen großen Eid schwor, *daß ich gegen dich selbst kein anderes schlimmes Unheil sinnen werde* (5,187).<sup>43</sup> Auf diese epische Situation (Od. 5,178ff; vgl. Pope 5,221ff.) beziehen sich gleich zwei Entwürfe aus der Londoner Zeit (ab 1766). Das frühere, stilistisch noch stärker der Barocktradition verpflichtete Gemälde *Kalypso schwört Odysseus* (1774; T5)<sup>44</sup> realisiert die Szene vor dem dunklen Hintergrund einer hohen, mit Bäumen bewachsenen Felsformation. Als helle Kontrastfigur im Vordergrund leistet die halbwegs aufrecht stehende, ebenso reich wie verführerisch gewandete Nymphe, das Gesicht eher Odysseus zugewandt, mit diagonal erhobener Rechter und zum Himmel gerichteten Augen ihr Versprechen, während sie ihre Linke in liebevoller Zuwendung auf seinen rechten Unterarm legt. Ihr gegenüber sitzt der Irrfahrer, bis auf die nackte rechte Schulter in lange Gewänder gehüllt, auf einer Felsstufe, das Meer im Rücken, den rechten Fuß auf einen Steinblock gesetzt, die linke Hand aufgestützt, nicht eben heldisch mit seiner verzagten Leidensmiene, dem unterwürfigen Blick und der unsicheren Geste seiner Rechten.

Kauffmanns hohe Variabilität der Bilderfindung belegte der zweite Entwurf, erhalten nur noch in der Radierung *The Oath of Calypso* (1776; T5) von Robert Laurie.<sup>45</sup> Hintergrund ist nun (bis auf ein steiles Küstengebirge am Bildrand) der hohe Himmel, das offene Meer und eine weite Bucht, an deren sandigem Strand der Held auf einem Felsblock sitzt, eben noch allein in all seiner Sehnsucht und Verzweiflung (Od. 5,151-158). Nun schaut er zu der herangetretenen Nymphe auf, die, den senkrecht erhobenen rechten Arm wie auch Kopf und Blick zum Himmel richtend, ihren Eid leistet, während ihre Linke zur Bekräftigung des Versprechens seine rechte Hand ergriffen hat. Odysseus' dunkle zusammengekauerte Diagonalgestalt, teils seitlich, teils von hinten gesehen, bietet den Kontrast zur hellen aufrechten Vertikalgestalt Kalypsos (mit nur leicht angewinkeltem Spielbein), die, eher von vorn gesehen, hier noch eindeutiger der Blickfang ist als im früheren Gemälde. Dass die Szene zudem in der Blickrichtung des Duldners hinaus aufs Meer gegeben ist, erhöht die Qualität dieses späteren Entwurfs, der in seiner kompositionellen Klarheit weitaus mehr den Stilprinzipien des Frühklassizismus entspricht. Mit dem gewählten ‚fruchtbaren Augenblick‘, der, auch in der Schrift des Conte de Caylus ohne direkte Vorgabe, in der ikonographischen Tradition völlig neu ist, wirkte die Künstlerin weiter in die Kunst des 19. Jahrhunderts.

<sup>42</sup> Dazu Vf., Angelika Kauffmann und Homer. In: Jahrbuch Vorarlberger Landesmuseumsverein - Freunde der Landeskunde 144, 2000, 131-198, zur Kalypso-Episode 166-172 (als wesentliche Basis für die folgende, sich auf Werke von Angelika Kauffmann beziehende Passage des Beitrags).

<sup>43</sup> Dieses und die weiteren Übersetzungszitate im Text nach: Homer, Die Odyssee. Übersetzt in deutsche Prosa von Wolfgang Schadewaldt. Hamburg 1958, 63-69.

<sup>44</sup> Gemälde (165x125) Pb: Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen. AK Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum 1968 (u.a.), 86; Reinhardt 2000, wie Anm. 42, 166f. mit Abb. 16. – Seitenverkehrte Radierung (33x25) von Josef Zucchi 1776: AK Kauffmann 1979: Angelika Kauffmann und ihre Zeit. Graphik und Zeichnungen von 1760-1810. AK Düsseldorf, Galerie G. C. Boerner 1979, 55 Nr. 98; Angelika Kauffmann. Hrsg. und bearb. von Bettina Baumgärtel. AK Kunstmuseum Düsseldorf 1998/99 (u.a.), 157; Angelika Kauffmann und Rom. Ein Projekt von Oscar Sandner. AK Roma, Accademia Nazionale di S. Luca/ Istituto Nazionale per la Grafica 1998, 224; AK Homer 1999/2000, wie Anm. 41, 149 Nr. V.6. – Kleinkunst: Fürstenberg-Porzellanteller um 1800 (Fürstenberg, Museum: Verrückt nach Angelika. Porzellan und anderes Kunsthandwerk nach Angelika Kauffmann. AK Hetjens-Museum Düsseldorf 1998/99, 70\*).

<sup>45</sup> AK Kauffmann 1979, wie Anm. 44, 55 Nr. 96/97; Reinhardt 2000, wie Anm. 42, 167f. mit Abb. 17.

Dass bei Angelika Kauffmann weniger Odysseus als Kalypso im Blickpunkt steht, zeigen auch zwei weitere Entwürfe der Londoner Zeit zum Thema. Auf eine Voraussetzung des Floßbaus, das Schlagen des benötigten Bauholzes (Od. 5,234ff.), bezog sich ein Gemälde, das nur noch in der Radierung *Ulysses conducted by Calypso to the Forest cuts the Trees to Build his Ship* (1776; **T6**) von Philip Daw fassbar ist.<sup>46</sup> Vor dem dunklen Waldhintergrund der linken Bildhälfte hat Odysseus, der Situation entsprechend nur leicht bekleidet (Beine, Arme und die linke Schulter sind nackt), seinen Mantel abgeworfen (entsprechende ikonographische Vorgabe bei Caylus) und macht sich mit erhobener Axt ans Werk. Blickfang ist wiederum rechts vor der Weite von Himmel und Meer die helle ragende Vertikalgestalt der reich gekleideten Nymphe (entsprechend Caylus), die allerdings, von Odysseus abgewandt, mit herabhängendem rechtem Arm, gesenktem Kopf und sinnend zum Gesicht erhobener Linker ihrer Trauer und Verzweiflung freien Lauf lässt – ganz im Gegensatz zur spezifisch homerischen Sachlichkeit des epischen Textes (und den recht äußerlichen Angaben bei Caylus): *Doch als sie nun gezeigt hatte, wo die großen Bäume wuchsen, ging sie zum Haus, Kalypso, die hehre unter den Göttinnen. Er aber fällte sich Stämme, und schnell war ihm das Werk getan* (Od. 5,241-243; vgl. Pope 5,309). Auch dieser Bildtyp ist neu und ganz eigenständig gegenüber dem epischen Text (und auch gegenüber den Vorgaben bei Caylus).

Der Schmerz Kalypsos nicht bei, sondern nach Odysseus' Aufbruch war nicht nur Thema von zwei verlorenen Gemälden des in der Antike berühmten Malers Nikias<sup>47</sup>, sondern nun auch bei Angelika Kauffmann in ihrem gleichfalls während der Londoner Zeit entstandenen Gemälde *Kalypso von Odysseus verlassen* (1775/77; **T8**),<sup>48</sup> das allerdings literarisch nicht durch die homerische *Odyssee* und die Antikentradition inspiriert ist, sondern durch den Anfang von Fénelons Bildungsroman (1699): *Kalypso vermochte sich nicht über die Abreise des Ulysses zu trösten, und in ihrem Schmerz hielt sie es sogar für ein Unglück, unsterblich zu sein. Kein Gesang hallte in ihrer Grotte wider .... Unbeweglich, einer Statue gleich, saß sie zuweilen am Strand des Meeres, dessen Wogen sie mit ihren Tränen netzte; und beständig schweiften ihre Blicke dahin, wo das Schiff des Ulysses, die Wogen durchschneidend, ihren Augen entwichen war.*<sup>49</sup> In Kauffmanns Gemälde schaut die verlassene Nymphe aus dem bergenden Dunkel der Höhle hinaus auf einen schmalen hellen Ausschnitt von Himmel und Meer mit dem am Horizont entschwindenden, von einem weißen Segel angetriebenen Floß des Helden (ohne zu ahnen, dass sie demnächst dessen Sohn bei sich aufnehmen wird; dazu Kauffmanns Spätwerke *Telemach und Mentor auf der Insel der Kalpyso* vor 1784<sup>50</sup> und *Der trauernde Telemach mit Mentor bei Kalypso* 1788).<sup>51</sup> Hier legt die Nymphe noch, fast ganz verhüllt von ihrer weißen Gewandung (mit hellblauem Schleier), beide Hände in einer rührenden, gleichsam Halt suchenden Geste zusammen. Der Kopf mit den langen braunen Haaren ist leicht nach vorn gesenkt; das schöne Gesicht, im Profil gegeben, zeigt den entsprechenden Ausdruck stillen Schmerzes und stummer Resignation.

Dank sich wandelndem Zeitgeschmack fand die seelenvolle Größe in Darstellungen verlassener mythischer Heroinnen wie Kalypso, Ariadne, Dido und Penelope aus der frühklassizistischen Bildtradition, speziell bei Angelika Kauffmann, im weiteren Verlauf des

<sup>46</sup> AK Kauffmann 1979, wie Anm. 44, 57 Nr. 105; Reinhardt 2000, wie Anm. 42, 169f. mit Abb. 18.

<sup>47</sup> Vgl. schon in diesem Beitrag auf S. 78 (mit Anm. 11-13).

<sup>48</sup> Gemälde (26x20) Schweiz Pb: AK Kauffmann 1998, wie Anm. 44, 413\*; Reinhardt 2000, wie Anm. 42, 170f. mit Abb. 19\*.

<sup>49</sup> Fénelon, Die Abenteuer des Telemach. Aus dem Französischen übersetzt von Friedrich Fr. Rückert, mit einem Nachwort hrsg. von Volker Kapp. Stuttgart: Reclam 1984 (Universal-Bibliothek Nr.1327), 3.

<sup>50</sup> Gemälde (81x112) vor 1784. Pb: Tobias G. Natter (Hrsg.), Angelika Kauffmann, ein Weib von ungeheurem Talent. AK Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum/Schwarzenberg, Angelika-Kauffmann-Museum 2007, 189\*. – Weitere Fassung (1783) New York, MetrMus: AK Kauffmann 1998, wie Anm. 44, 393°. – Kupferstich von Francesco Bartolozzi 1786: AK Kauffmann 1979, wie Anm. 44, 75 Nr. 167; AK Kauffmann 2007, 242.

<sup>51</sup> Gemälde (113x127) Chur, Bündner Museum: Angelika Kauffmann (1741-1807) – Marie Ellenrieder (1791-1863). Malerei und Graphik. AK Rosgartenmuseum Konstanz 1992, Nr. 35 Tf. 15\*; AK Kauffmann 1998, wie Anm. 44, 392\*; AK Homer 1999/2000, wie Anm. 41, 304 Abb. 11; AK Kauffmann 2007, wie Anm. 49, 197\*.

19. Jahrhunderts ihren witzigen Kontrapost in den liebevoll-bissigen Karikaturen von Honoré Daumier (1808-79), der in der satirischen Zeitschrift *Charivari* 1842 mit spitzer Feder nicht nur die langhaarige Minostochter (*L'abandon d'Ariane*)<sup>52</sup> aufs Korn nahm, die am verlassenen Strand von Naxos immerhin noch ein Schiff am Horizont sah. Auch ihre Leidensgefährtin aus Ogygia (*Le désespoir de Calypso*; **T8**)<sup>53</sup> sitzt in ähnlicher Haltung vor dunkler Buschgruppe auf einer niedrigen Felsstufe am Strand, den linken Arm unters Kinn gestützt, ebenfalls blaustrümpfig, doch wesentlich fülliger und unattraktiver mit dem schlampigen, von der rechten Schulter herabgerutschten Kleid, den fettigen Haarsträhnen und ihrem vollen Säuferinnengesicht. Die ikonographische Pointe: Diese kläglich verlassene Kalypso, die da mit dem dumpfen Gefühl „Beim nächsten Mann wird alles anders!“ über das weite, in leichten Wellen anlaufende Meer auf den leerem Horizont hinausstarrt, karikiert nicht nur direkt die literarische Exposition von Fénelons Roman und den im Barock so beliebten Parallel-Bildtyp der verlassenen Ariadne, sondern parodiert auch indirekt den im Klassizismus wiederentdeckten Bildtyp des am Strand von Ogygia verzweifelnden Odysseus, wobei dessen früherer Erscheinungsform nach seiner Abfahrt Kalypsos spätere Erscheinungsform entspricht.

Angelika Kauffmanns Bildentwürfe zur Kalypso-Episode weckten das begrenzte Interesse des europäischen Klassizismus<sup>54</sup>, der allerdings das Thema bisweilen weniger glücklich im Blick auf Ästhetik, Stil und Angemessenheit zur epischen Textvorgabe realisierte. So präsentierte Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) in seiner Zeichnung *Odysseus sehnt sich nach Ithaka* (um 1790; **T3a**)<sup>55</sup> einen recht kläglichem Helden (mit rotem Pilos, blassgrünem Mantel und entblößter rechter Schulter), der sich leicht gebückt an das dunkle Heck eines am Strand aufgebockten Schiffes lehnt, die Arme auf den Rücken verschränkt, die Beine leicht übergeschlagen, und nachdenklich auf das unter einem niedergehenden Regenschauer grau-grün daliegende Meer hinausblickt. Seine traurige Physiognomie, vor allem aber die Schwären des Schiffbrüchigen an seinen Beinen passen durchaus zur Situation auf Ogygia, nicht hingegen am Strand des Schiffslagers vor Troja.<sup>56</sup> Befremdlich allerdings, dass dann Odysseus auch noch nach dem Floßbau (auf den Anker, Taue und die vor dem Schiff liegenden Rundhölzer zum Hineinziehen ins Meer hinweisen könnten) jene Verzweiflung zeigen würde, die ihn nach der epischen Vorgabe vor der Freigabe durch Kalypso und dem anschließenden Floßbau niederdrückte.

Einen auf den ersten Blick idyllischen Entwurf bietet das Gemälde *Odysseus in der Höhle Kalypsos* (1802)<sup>57</sup> des romantischen Malers Andreas Range (1761-1835). Als Blickfang sitzt das biedermeierliche Paar im Licht einer Öllampe (links) auf den ersten Blick recht einmütig nebeneinander im Halbdunkel der Höhle, aus der ein langer Schacht (rechts) ans Tageslicht hinausführt. Die Nymphe (links), mit entblößter rechter Brust und dunkelblauem Unterkleid, wendet sich dem Helden liebevoll zu und hat ihre Linke auf seine linke Schulter gelegt; die Gesichter beider sind sich recht nahe. Doch die Geste ihrer Rechten weist auf ein ernsthaftes Gespräch. Odysseus (rechts), in dichte Gewänder gehüllt, hält seine Rechte reserviert vor die Brust und weist mit der ausgestreckten Linken hinaus in Richtung Licht, Meer und Freiheit –

<sup>52</sup> Karikatur *Charivari* 4.9.1842: Honoré Daumier. Das lithographische Werk. Hrsg. von Klaus Schrenk. Herrsching um 1980, I 335; Honoré Daumier. Das Lächeln der Auguren. Bilder zur Antike. Hrsg. und komm. von Werner Becker und Harald Kretzschmar. Hanau 1986, Nr. 21\*; Antiken auf die Schippe genommen. Bilder und Motive aus der Alten Welt in der Karikatur. AK Winkelmann-Museum Stendal 1998, 124\*.

<sup>53</sup> Karikatur *Charivari* 8.12.1842: Daumier 1986, wie Anm. 52, Nr. 3\*.

<sup>54</sup> Immerhin enthielten die beiden großen klassizistischen Illustrationszyklen zu Homers *Odyssee* von John Flaxman (1793) und Bonaventura Genelli (1844) keinerlei Darstellungen zur Kalypso-Episode.

<sup>55</sup> Feder-Tusch-Zeichnung/Aquarell (43x29) Oldenburg, LM 15.079: Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des „Goethe-Tischbein“. AK Landesmuseum Oldenburg 1994, 21\* Nr. 12; AK Homer 1999/2000, wie Anm. 41, 341\* Nr. V.18 (Text 160).

<sup>56</sup> Diese m.E. verfehlt Deutung in: AK Tischbein 1994, wie Anm. 55, 77.

<sup>57</sup> Gemälde Kassel, Neue Galerie 1655: Dia\*.

entweder als Zeichen zunehmender Spannungen zwischen beiden (T3) oder bereits unmittelbar vor seinem Abschied von Ogygia (T7).

Ein wichtiges Traditionsmitglied bietet das stilistisch noch dem Spätbarock verpflichtete Gemälde *Mercurio nella grotta di Calipso* (1794; T4/3a)<sup>58</sup> von Bernardino Nocchi (1741-1812), das vordergründig die Intervention des Götterboten darstellt. Im Dämmerlicht von Kalypsos Höhle sitzt links der nackte Götterbote auf hohem Sessel an einem Tisch, das linke Bein entspannt auf ein Fußbänkchen gesetzt, den Ellbogen auf die Tischplatte gestützt, die Linke unter dem Kinn. Sein offenes Gesicht ist der Nymphe direkt zugewandt; die Diagonale seines rechten Arms mit dem erhobenen Zeigefinger verleiht seiner Botschaft Nachdruck. Ihm gegenüber nimmt die reich gekleidete Nymphe, im Stehen leicht nach vorn geneigt, seine Botschaft entgegen, die linke Hand etwas hilflos zu ihm hin ausgestreckt (zum Gestus vgl. schon Casanovas Kalypso, s.o.). Zu ihren Füßen, mit dem Rücken zum Bildbetrachter, steht ein kleiner Barock-Amorino, der sie mit der Rechten am Gewand fasst und seinerseits den linken Zeigefinger hebt – wohl Symbolfigur ihrer unveränderten Gefühle für den Helden. Hinter Hermes steht eine Dienerin mit Kanne in der Rechten bereit, den göttlichen Gast zu bewirten; ihre Linke umfasst ein weißes Tischtuch. Das ikonographisch Wichtigste findet sich ganz links am Bildrand: Da sitzt Odysseus außerhalb der Höhle fern von Kalypso am Meeresstrand wie ein Schattenriss, mit übereinander geschlagenen Beinen, in gebeugter Haltung, die Hände vors Gesicht genommen. Seine Körpersprache drückt, dem epischen Text gemäß, zugleich Verzweiflung und Sehnsucht nach der Heimat aus – als Aufnahme des schon in der Renaissance belegten Bildschemas<sup>59</sup> Realisierung von Winckelmanns Vorstellung,<sup>60</sup> *ein edles Bild in der Figur des Ulysses, welche den in Ithaka aufsteigenden Rauch von ferne zu sehen wünschete*, als überzeugender Allegorie der *Sehnsucht nach dem Vaterlande*; zugleich eine Vorstufe zu Prellers Landschaftsbild (1864) und Böcklins Erstentwurf (1868/69), der sich zum ersten Mal ganz auf dieses Bildschema konzentrieren wird.

Der verzweifelt am Strand sitzende Odysseus, wie ihn die epische Vorlage so einprägsam schildert (Od. 5,151-158), wurde von dem deutschen Spätklassizisten Friedrich Preller (1804-78) in seinem hochformatigen Gemälde *Odysseus nimmt Abschied von Kalypso* (1864; T7),<sup>61</sup> in einen neuen narrativen Kontext gestellt. Nach Fertigstellung seines Floßes (rechts, mit Mast, Segel und Bug) sitzt der Held, bis auf das rote Tuch über seinem Unterleib nackt, auf dem Kopf den typischen Pilos, mit nachdenklich unters Kinn gelegter Rechter und locker auf dem rechten Knie aufgestütztem linkem Unterarm zusammengesunken auf einem Felsblock unmittelbar am sandigen Strand einer Meeresbucht und richtet seinen Blick nicht nur in die Ferne, sondern auch auf die verführerische Kalypso, die in teils weißer, teils rötlicher Gewandung mit fast tänzerischer Haltung unmittelbar vor ihm steht, den erhobenen linken Arm in seine Richtung ausstreckend (eine Geste, die auch an die Schwurszene bei Angelika Kauffmann erinnert), die linke Brust entblößt und den Blick direkt auf ihn gerichtet – offenbar ein (im epischen Text nicht vorgegebener) letzter Versuch, ihn mit ihrer Attraktivität zum Bleiben zu bewegen. Das mit hohen Baumriesen bewaldete Ufer im rechten Mittelgrund, die bergige Meeresküste im Hintergrund und der weite Himmel mit den in der Ferne hellen, unmittelbar über den Protagonisten dunklen Wolken stellt das mythische Geschehen in ein großes, durch die Weite des Blicks beeindruckendes Landschaftsbild zwischen Klassizismus und Romantik. Es liegt

<sup>58</sup> Art in Rome in the Eighteenth Century. AK Philadelphia, Museum of Art 2000 (u.a.), 416\*.

<sup>59</sup> Vgl. schon S. 80 dieses Beitrags mit Anm. 22/23.

<sup>60</sup> Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. Dresden 1766, 30 (zitiert nach AK Homer 1999/2000, wie Anm. 41, 160).

<sup>61</sup> Gemälde (etwa 160x90) München, Schack-Galerie: Helmut Börsch-Supan, Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870. München 1988, 467 Tf. 115\* (Text 462f.). – Ähnliche Entwürfe desselben Künstlers zum Thema *Odysseus und Kalypso*: (1) Tempera (190x114) 1833-36 (aus Odysseezyklus; ehemals Leipzig, Römisches Haus): Gisold Lammel, Deutsche Malerei des Klassizismus. Leipzig 1986, 278; (2) Weitgehend identisches Wachsfarbenbild (155x91) 1865/68 (aus Odysseezyklus; Weimar, Preller-Galerie): Lammel 1986, 280; (3) Holzschnitt 1864/68 (Illustrationszyklus zu Homers *Odyssee*, zu S. 65).



nahe, Böcklins kurz darauf entstandenen Erstentwurf unmittelbar auf Prellers Behandlung des Themas zurückzuführen.

#### 4. Symbolismus und Moderne

Der narrative Gesamtverlauf der *Odyssee*, der im Übergang von Hochrenaissance zu Manierismus in Primaticcios Freskenzyklus (Fontainebleau 1547-49/1559-70) noch in insgesamt sechzig Simultanbildern erfasst wurde, im Verlauf des 19. Jahrhunderts in Prellers Holzschnittzyklus (Leipzig 1868/73) immerhin noch in dreißig Einzelbildern, reduzierte sich seit dem europäischen Symbolismus (2. H. 19. Jh.) bis in die Kunst der Moderne<sup>62</sup> auf einige wenige Themenschwerpunkte, die sich mit gewissen Entsprechungen auch in der neueren literarischen Rezeption des alten Epos finden.<sup>63</sup> Neuerdings dominieren nicht mehr die männlichen Heldentaten des Irrfahrers und Heimkehrers, sondern vor allem menschliche Aspekte und Grenzsituationen, etwa in den Irrfahrt-Begegnungen des Helden (und Mannes) mit Kirke und Sirenen, Nausikaa und Kalypso. Dabei gewinnt das mythische Geschehen auf Ogygia entsprechend den veränderten soziokulturellen Voraussetzungen (allmähliche Relativierung des Patriarchats und zunehmende Emanzipation der Frau) eine größere Bedeutung und Attraktivität als je zuvor in der früheren Kunsttradition: Bietet doch die menschliche Problematik zwischen der liebenden Frau und dem jahrelang (und zunehmend widerwillig) ausschließlich an sie gebundenen Mann, der sich schließlich nur noch nach Ithaka und Penelope sehnt, weniger für die primär ‚weibliche‘ Betrachtungsweise einer Angelika Kauffmann als für das veränderte ‚männliche‘ Bewusstsein der modernen Künstler eine faszinierende psychologische Konstellation.

Arnold Böcklin (1827-1901), der bekannte Schweizer Symbolist und Historienmaler, erfasste als erster in der Kunsttradition mit letzter Konsequenz diese innere Dramatik der Situation in seinem Gemälde *Odysseus am Strand von Ogygia* (1868/69; T3a).<sup>64</sup> Der expressive Entwurf geht in seiner „vorbehaltlosen Direktheit“<sup>65</sup> über die ästhetischen und kompositionellen Vorstellungen traditioneller Historienmalerei hinaus, gerade auch (verglichen etwa mit Prellers Gemälde) im Verzicht auf narrativ-dekorative Elemente wie den roten Pilos auf Odysseus' Kopf, die rote Stoffbahn um die Lenden, das provisorische Holzschwert in der Hand, das fertige Floß im Rücken und das große, im reizvollen Wechsel von Hell und Dunkel konzipierte Landschaftsbild. Statt der üblichen zwei Protagonisten beschränkt sich Böcklin in ausgeprägt symbolistischer Tendenz, im konzentrierten Erfassen einer existentiellen Grundsituation menschlichen Daseins, auf die eine, ganz und gar unattraktive Gestalt, die da, einsam auf einem dunklen Felsblock vorn am flachen fahlen Sandstrand der Insel sitzend, in ihrer armseligen nackten Kreatürlichkeit von einer Decke kaum verhüllt, das bärtige Gesicht und den Kopf mit den struppigen Haaren in den Nacken zurückgenommen, völlig unheldisch die dünnen Arme nach vorn ausstreckt, ganz parallel zu der weiten, leeren Horizontlinie des Meeres, das unter einem leeren Himmel in gleichmäßigen horizontalen Wellenkämmen gegen das flache Ufer anläuft. Odysseus sitzt ganz allein am einsamen Strand (im Bildtyp der

<sup>62</sup> Dazu Vf., Griechische Mythen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Highlights zu Homers Odyssee und Ovids Metamorphosen. In: Gymnasium 107, 2000, 15-71, spez. zu Kalypso 33-38 (als wesentliche Basis für den letzten, sich auf Werke der modernen Kunst beziehenden Abschnitt des Beitrags).

<sup>63</sup> Z.B. im aktuellen Roman von Inge Merkel, *Eine ganz gewöhnliche Ehe. Odysseus und Penelope*. Salzburg 1987, Ndr. Frankfurt/M. 1991 (Fischer Taschenbuch 10817), spez. zu Kalypso 301-308. Zur Beliebtheit des Einzelthemas in der modernen Literatur: Reid 1993, wie Anm. 16, 743-744.

<sup>64</sup> Gemälde (47x55) Pratteln, Coll. Holenweg: Rolf Andree, Arnold Böcklin, Die Gemälde. Basel, München 1977, WV 231; Arnold Böcklin 1827-1901. Gemälde, Zeichnungen, Plastiken. AK Kunstmuseum Basel/Basler Kunstverein 1977, Nr. 104; Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana. AK Fiesole, Palazzino Mangani 1980, Nr. 10; Christoph Heilmann (Hrsg.), „In uns selbst liegt Italien“. Die Kunst der Deutsch-Römer. AK Haus der Kunst München 1987/88, 195; Arnold Böcklin – Giorgio de Chirico – Max Ernst. AK Kunsthaus Zürich 1997/98, 20\*, 152\*, 240; Reinhardt 2000, wie Anm. 62, 33f.°; Arnold Böcklin, Eine Retrospektive. AK Öffentliche Kunstsammlung Basel/ Kunstmuseum 2001, 278\*.

<sup>65</sup> Christoph Heilmann in: AK Deutsch-Römer 1987/88, wie Anm. 53, 196.

verlassenen Ariadne auf Naxos, vgl. auch Daumiers Karikatur der verlassenen Kalypso), verloren wie ein Schiffbrüchiger. Die sinnlose Pathosgeste hilflosen Schmerzes, die ebenfalls dem üblichen Bildtyp der verlassenen Ariadne entspricht, drückt hier Sehnsucht und Verzweiflung zugleich aus. Die hohe Intensität verdankt das Bild vor allem der Konzentration auf zwei Vorgaben der *Odyssee*, den knappen Bericht in 5,82-84 und jene spätere Stelle, die das Geschehen gerade auch aus Kalypsos Sicht darstellt: *Den fand sie am Gestade sitzend, und niemals wurden ihm die beiden Augen vor Tränen trocken, und es verrann sein süßes Leben, während er um die Heimkehr jammerte. Denn ihm gefiel die Nymphe nicht mehr, sondern, wahrhaftig, er ruhte die Nächte nur gezwungen in den gewölbten Höhlen, ohne Wollen bei ihr, der Wollenden. Die Tage aber saß er auf den Steinen und an dem Strande, mit Tränen und Seufzern und Schmerzen sein Herz zerreißend, und blickte auf das unfruchtbare Meer, Tränen vergießend* (5,151-158).<sup>66</sup>

Schon Böcklins Erstentwurf wirkte weiter in der Kunst der Moderne. Giorgio de Chirico (1888-1978), als Vater der *pittura metafisica* einer der ‚Klassiker der modernen Malerei‘ und in seinen Anfängen nachhaltig von Böcklin geprägt, wurde durch den Entwurf von 1868/69 angeregt zu seinem sehr persönlichen Gemälde *Ulisse* (1922; **T3a**).<sup>67</sup> Der ganz realistisch gemalte, nicht unbedingt attraktive nackte Held, der da am sandigen Strand von Ogygia vor niedrigem Buschwerk auf einer rötlichen Decke sitzt (vgl. dazu auch Böcklins zweites Bild), den leidgeprüften Blick mitleiderregend dem Betrachter zugewandt, und mit der Rechten in die leere Weite von Himmel und Meer deutet, hat des Künstlers eigene Physiognomie. In einer persönlichen und künstlerischen Krisenzeit wird für de Chirico, wie später für Max Beckmann in seinem Aquarell *Odysseus und Sirene* 1933<sup>68</sup> oder auch für Rudolf Hausner in seinem Schlüsselbild *Die Arche des Odysseus* 1948-56<sup>69</sup>, der mythische Irrfahrer in seinen Leiden und seiner Sehnsucht nach Heimat zur persönlichen Identifikationsfigur. – Die zweite Fassung mit dem Titel *Autoritratto in veste di Ulisse* (1924; **T3a**)<sup>70</sup> begrenzt den Blick in die Weite durch einen Vorhang am linken Bildrand, doch verstärkt die Leuchtkraft der roten Decke – als Zitat aus Böcklins zweitem Entwurf nun auf die liebevolle Sehnsucht des Helden nach Ithaka und Penelope übertragen.

Gerhard Marcks (1889-1981), einer der großen deutschen Bildhauer und Graphiker der Moderne, behandelt in seinem umfangreichen Zyklus von *Odyssee*-Illustrationen (1963/64) die Kalypso-Episode gleich mehrfach,<sup>71</sup> doch wohl am einprägsamsten im Blick auf die epische Vorgabe in seinem Holzschnitt *Odysseus am Gestade von Ogygia II* (1963; **T3a**).<sup>72</sup> Auf den

<sup>66</sup> Zitat nach: Homer, Die Odyssee. Übersetzt in deutsche Prosa von Wolfgang Schadewaldt. Hamburg 1958, 66.

<sup>67</sup> Gemälde (90x70) Milano Pb: AK Böcklin 1980, wie Anm. 64, 187; Maurizio Fagiolo dell Arco, Giorgio de Chirico. Il tempo di „Valori plastici“ 1918/1922. Roma 1980, 5\*; Giorgio de Chirico 1888-1978. AK Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma 1981/82, Nr. 41; L’opera completa di De Chirico 1908-1924. Milano 1984 (Classici dell’Arte 110), Nr. 183; De Chirico. Gli anni venti. AK Milano, Palazzo Reale 1987, 43\*; Reinhardt 2000, wie Anm. 62, 34° (mit A. 17).

<sup>68</sup> Nähere Angaben und gründliche Interpretation bei Reinhardt 2000, wie Anm. 62, 31-33. Vgl. auch Vf., Themen griechischer Mythen als Ausdruck künstlerischen Widerstands im Dritten Reich. In: Antiker Mythos, erzählt und angewandt bis in die Gegenwart. Symposium Wien 15.-17. November 2001. Wien 2004 (Wiener Studien. Beiheft 28), 279-307, spez. 288-290 (mit Abb. 6\*).

<sup>69</sup> Nähere Angaben und gründliche Interpretation bei Reinhardt 2000, wie Anm. 62, 42-48 (mit Abb. 6).

<sup>70</sup> Gemälde (92x72) Milano Pb: AK De Chirico 1981/82, wie Anm. 67, Nr. 41.2; WV De Chirico 1984, wie Anm. 67, Nr. 232; AK De Chirico 1987, wie Anm. 67, 45\*; L’Idea del Classico 1916-1932. Temi classici nell’arte italiana degli anni Venti. AK Padiglione d’Arte Contemporanea di Milano 1992, 159\*.

<sup>71</sup> Basiswerk: Gerhard Marcks, Das druckgraphische Werk. Bearb. von Kurt Lammek. Stuttgart 1990. So finden sich Entwürfe zur Intervention des Götterboten in *Hermes und Kalypso* (Holzschnitt 9x13: WV H 488.7: **T4**), zum letzten gemeinsamen Mahl des Paares in *Odysseus und Kalypso* (Holzschnitt 7x9; WV H 488.9; **T5**), zu den Vorbereitungen des Floßbaus in *Kalypso und Odysseus mit gefülltem Baum I* (Holzschnitt 8x14; WV H 488.79: **T6**) bzw. *II* (Holzschnitt 5x14; WV 488.11: **T6**).

<sup>72</sup> Holzschnitt (7x13): Lammek 1990, wie Anm. 71, WV H 488.8; Gerhard Marcks 1889-1981, Briefe und Werke, München 1988, 167; Reinhardt 2000, wie Anm. 62, 35 (mit Abb. 3). Noch schlichter ist der Entwurf *Odysseus am Gestade von Ogygia I* (Holzschnitt 6x7: WV H 488.78; **T3a**).

Spuren Böcklins und de Chiricos reduziert sich die bemerkenswert schlichte Darstellung auf den im Profil gegebenen bärtigen Helden; als helle, sehnige, völlig nackte Gestalt sitzt er vor bedecktem Himmel und tiefdunklem Meer auf einem schwärzlichen Uferfelsen. Dabei hat er den rechten Unterarm auf seinen Oberschenkel gelegt, die Linke bei Nachsinnen zum Kinn erhoben und hängt seinen sehnsuchtsvollen Gedanken nach (vgl. Od. 1,57f.). Die gleichmäßig horizontal verlaufenden Linien von Himmel und Meer (nach Böcklin) steigern noch die Trostlosigkeit der Wirkung.

Denselben zentralen Aspekt, das zunehmend problematische Verhältnis zwischen dem mythischen Paar (Od. 5,151-158), realisierte Arnold Böcklin nicht weniger kühn in seinem zweiten Entwurf, dem Gemälde *Odysseus und Kalypso* (1883; T3/3a)<sup>73</sup> – als Variation zum reduzierten ersten Entwurf ein Zwei-Personen-Bild mit großer Landschaft, doch wiederum „von lapidar einfachem Aufbau.“<sup>74</sup> Als Rahmen dient eine dunkelbraune, dem Betrachter bedrückend nahe Felsformation, die sich aus einem helleren Sandstrand erhebt und in der rechten Bildhälfte eine Höhle bildet, in der linken mit großen Gesteinsstufen zum Horizont aufsteigt und einem hellen, leicht wolkigen Himmel begrenzten Raum lässt. Zwei Kontrastfiguren, durch die Felsformation denkbar weit voneinander getrennt, bestimmen die Bildwirkung: rechts, deutlich hervorgehoben vor dem schwärzlichen Bogen der Höhlung, sitzt in offener Haltung hingabebereit auf roter, goldgesäumter Decke die Nymphe, mit hellem Inkarnat, fast nackt, den Unterleib und die ausgestreckten Beine nur leicht mit einem schleierartigen Tuch verhüllt, in der linken Hand eine Leier (Variation zu Od. 5,61f., wo sie mit schöner Stimme singend am Webstuhl auf- und abschreitet), den rechten Arm senkrecht aufgestützt, in seitlichem Aufblick ihres ‚wilhelminischen‘ Gesichts Odysseus erwartungsvoll und in stillem Verlangen zugewandt. Das weiß-bläulich-grüne Tuch um ihre Hüften, das goldene Diadem auf ihrem Kopf und das Schlangenumarmband an ihrem rechten Handgelenk verstärken noch ihren verführerischen Reiz. Er jedoch steht links ganz fern von ihr (Variation zum traditionellen Bildtyp des am Meerufer sitzenden Odysseus) und blickt, stumm, abgewandt und mit gesenktem Kopf aufs weite Meer hinaus, ganz in ein dunkelblaues Gewand gehüllt, unter dem sich weder die wohl vor der Brust verschränkten Arme noch sein übriger Körper abzeichnen. Vor dem hellen Grau des Himmels geht seine ragende dunkle Gestalt wie ein Monolith unmittelbar in die äußerste Felsstufe ein, auf der er steht.

Die starre Vertikale des vor hellem Hintergrund abgewandt Stehenden in Antithese zur gelösten Diagonale der vor dunklem Hintergrund zugewandt Sitzenden (Einschränkung: die Vertikale ihres rechten Arms);<sup>75</sup> das kalte Dunkelblau der verhüllenden Kleidung (allerdings in der romantischen Tradition auch Farbe der Sehnsucht: seiner Sehnsucht nach Ithaka) in Antithese zur roten Decke, die ihm scheinbar noch Platz lässt, und dem weißen Inkarnat der nahezu nackten Partnerin, die sich ihm in aufdringlicher Sinnlichkeit darbietet; die lichte Weite des Himmels, die männliches Streben in die Ferne assoziiert, in Antithese zum schwarzbraunen Bogen der Höhlung, die Erdgebundenheit und weibliches Verharren symbolisiert; der harte

<sup>73</sup> Gemälde (104x150) Basel, Kunstmuseum: Andree 1977, wie Anm. 64, WV 372 Tf. 29\*; AK Böcklin 1977, wie Anm. 64, Nr. 166 Tf. 47\*; A. Böcklin 1827-1901. Ausstellung zum 150. Geburtstag veranstaltet vom Magistrat der Stadt Darmstadt. AK Darmstadt, Mathildenhöhe 1977, I 57, 130; Philippe Robert-Jones, *Irrealismus. Das Visionäre in der Malerei des 19. Jahrhunderts.* München 1978, 70; Ursula Bode, *Kunst zwischen Traum und Alptraum. Phantastische Malerei im 19. Jahrhundert.* Braunschweig 1981, 62\*; Robert L. Delevoy, *Le Symbolisme.* Genève 1982, 56\*; *Eneide con episodi significativi di Iliade e Odissea.* A cura di Mario Geymonat. Bologna 1987, 427 Tf. 57\*; Michael Gibson, *The Symbolists.* New York 1988, 84; Jean-Jacques Lévêque, *Les années impressionnistes 1870-1889.* Courbevoie 1990, 450\*; Dorothea Christ/Christian Geelhaar, *Arnold Böcklin. Die Gemälde im Kunstmuseum Basel,* Basel 1990, 127\*; Sibylle Brosi, *Der Kuß der Sphinx. Weibliche Gestalten nach griechischem Mythos in Malerei und Graphik des Symbolismus.* Münster/W., Hamburg 1992, Abb. 96; Canto d'Amore. *Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst.* AK Kunstmuseum Basel 1996, 96\*; Paolo Baldacci, *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919.* Boston 1997, 60; AK Böcklin u.a. 1997/98, wie Anm. 64, 18\*, 98, 226; AK Böcklin 2001, wie Anm. 64, 279\*.

<sup>74</sup> Hans Günter Sperlich in: AK Darmstadt 1977, wie Anm. 73, I 129.

<sup>75</sup> Zur Komposition: AK Canto d'Amore 1996, wie Anm. 73, 97-99; AK Böcklin 2001, wie Anm. 64, 278.

Fels, auf dem er steht, und der weiche Sand zu ihren Füßen – deutlicher ist der Gegensatz zwischen den Gefühlen einer Frau, die sich nach ihrem Partner verzehrt, und den Sehnsüchten eines Mannes, der ganz woanders ist als bei ihr, kaum auszudrücken: die Unvereinbarkeit von schroffer Abweisung und unterdrückter Sehnsucht hier, vergeblicher Hingabe und brennender Leidenschaft dort. Ob man dabei aus der konkreten mythischen Konstellation gleich eine grundsätzliche Problematik im Verhältnis der Geschlechter zueinander ableiten oder gar bis zur Antithese von ragender Gestalt = Phallus und Höhlung = Vulva gehen sollte, mag offen bleiben.<sup>76</sup> Jedenfalls ist Böcklins hochpsychologische Analyse des Beziehungskonflikts zweier bedeutender mythischer Gestalten und ihrer ebenso großen wie unvereinbaren Gefühle dank kompositioneller Ausgewogenheit, hoher Expressivität und dramatischer Spannung im Bereich der deutschen Kunst eines der wenigen Meisterwerke der symbolistischen Tradition.<sup>77</sup> Als solches übte es eine große Faszination auf die Malerei der Moderne aus, u.a. auf Alberto Savinio's verschollenes Gemälde *Oraculo* (1909),<sup>78</sup> auf Giorgio de Chirico, der die ragende Gestalt des Odysseus bei Böcklin als Zitat in sein frühes ‚metaphysisches‘ Rätselbild *L'enigma dell'oraculo* (1910) übernahm,<sup>79</sup> und schließlich auch auf Max Beckmann.<sup>80</sup>

Vor der Behandlung von Beckmanns Gemälde ein Blick auf drei weitere interessante Rezeptionsglieder im Übergang zur Moderne: Der viktorianische Maler Herbert James Draper (1864-1920) beschränkte sich in seinem Gemälde *Calypso's Isle* (1897; T1?)<sup>81</sup> fast ganz auf die Darstellung der attraktiven Nymphe, die, von hinten gesehen, in strahlender Nacktheit, die dunklen Haare zur Hochfrisur aufgebunden, auf heller Decke auf einem Felsen am Meer sitzt und über die weite dunkle Wasserfläche hinausblickt zu einer gegenüberliegenden Steilküste, vor der ein Schiffswrack zu erkennen ist – das gescheiterte Schiff des schiffbrüchigen Odysseus? Die Ähnlichkeit des Bildschemas mit Darstellungen der Sirenen-Episode aus der *Odyssee* macht deutlich, dass Kalypso hier – wie sonst eher die Zauberin Kirke und die bedrohlichen Sirenen – primär unter dem symbolistischen Aspekt der *femme fatale* gesehen ist. Die narrativen Elemente der epischen Vorgabe treten ganz in den Hintergrund.

Wie Böcklin konzentriert sich auch der amerikanische Historienmaler Bryson Burroughs (1869-1934), noch weitgehend in der viktorianischen Tradition stehend, im Gemälde *Calypso's Island* (1928; T3/3a)<sup>82</sup> ganz auf die Unvereinbarkeit der Gefühle. Rechts vorn sitzt Odysseus, alt, bärtig, mit nacktem Oberkörper, ein langes Gewand über den Beinen, als dunkle Gestalt mit kantigem Gesichtsprofil auf einer flachen Steinstufe, zusammengekauert und völlig in sich versunken, in geschlossener Körperhaltung, das Kinn nachdenklich auf die rechte Hand gestützt (fast in der Art von Rodins *Penseur*). Den Mittelgrund beherrscht als helle Lichtgestalt Kalypso, vor niedriger Hecke lasziv in der Horizontale gelagert auf weichem Polster, mit hellem, eng anliegendem Gewand, das ihre Körperformen betont und die linke Brust offen lässt. Wenn sie das von dunklen Haaren gerahmte Gesicht mit den geschlossenen Augen auf den ausgestreckten rechten Arm legt, während sie den linken Arm angewinkelt nach oben streckt, drückt ihre Haltung wohlige Entspannung aus, als habe sie gerade beglückt mit dem Geliebten geschlafen

<sup>76</sup> Wohltuend zurückhaltend zuletzt Hans Holenweg in: AK Böcklin 2001, wie Anm. 64, 278: „Die seelische Spannung zwischen Mann und Frau im Augenblick der inneren Loslösung bildet das tragische Grundthema.“

<sup>77</sup> Entsprechend Hans Holenweg in: AK Böcklin 2001, wie Anm. 64, 278: „ein Werk von klassischer Größe“. Dass Böcklin die Höhle ursprünglich nach den Textdetails von Od. 5,59ff. ausgestaltete, doch in der Endfassung darauf verzichtete, unterstreicht die Tendenz zu symbolistischer Reduzierung.

<sup>78</sup> AK Böcklin u.a. 1997/98, wie Anm. 64, 227.

<sup>79</sup> Gemälde (42x61) Pb: Wieland Schmied (u.a.), De Chirico. Leben und Werk. München 1980, Nr. 7 Tf. 4\*; *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*. Milano 1984 (Classici dell'Arte 110), Nr. 15 Tf. 5\*; Baldacci 1997, wie Anm. 73, 29D, 77\*; AK Böcklin u.a. 1997/98, wie Anm. 64, 19\*, 99, 226.

<sup>80</sup> Beckmann übernimmt von Böcklin das Grundschema zwischen Odysseus und Kalypso bereits im Gemälde *Mann und Frau = Adam und Eva* (1932; Zürich Pb; 175x120): Max Beckmann. Gemälde 1905-1950, AK Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut 1990, 141\*; AK Canto d'Amore 1996, wie Anm. 73, 317\*.

<sup>81</sup> Gem (33x58 in.) Manchester, City Art Gallery: Joseph A. Kestner, *Mythology and Misogyny. The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting*. Madison/Wisconsin 1989, 314.

<sup>82</sup> Gem Baltimore, Coll Burroughs: Scherer 1963, wie Abb. 9, 149 Abb. 121.

– ganz im Gegensatz zu dessen nachdenklicher Angespanntheit und Verslossenheit. Der Ausblick auf die von üppiger Vegetation überwucherte Hausterrasse links im Hintergrund und die weite Meeresfläche rechts (mit begrenzender Sandbank und entfernter Landspitze) betont den idyllisch-paradiesischen Charakter der Insel – in starkem Kontrast zum Beziehungsdrama des Vordergrunds.

Ein geradezu paradiesisches Ambiente (wie schon in der Frühbarocktradition Jan Brueghel d. Ä.) präsentiert auch André Devambez (1867-1943), französischer Maler zwischen Fin-de-siècle und Moderne, in seinem hochformatigen Gemälde *L'Île de Calypso* (um 1920; T3)<sup>83</sup> mit einer attraktiven Mischung aus dekorativem Jugendstil und farbenfroher Tahiti-Atmosphäre (auf den Spuren Gauguins). Das Bild, triptychonartig gestaltet wie eine Theaterdekoration, gibt zwischen den dunklen hohen Bäumen links und rechts den Blick frei auf das helle bunte Treiben einer Zauberinsel, ganz oben im Hintergrund, jenseits der rahmenden Baumkulisse, mit lebhaften Szenen auf einem gelben Sandstrand, im Vordergrund mit trinkenden Rehen an einem dunkelblauen Teich. Fast im Zentrum, unter zwei fliegenden weißen Schwänen halbrechts und einem Amorino darüber in der Luft, unmittelbar vor einem prächtigen Pfau, der sein bläulich-grünes Rad schlägt, sitzt das mythische Paar auf dunkelblauer Decke beisammen. Kalypso, mit zartem rosigem Teint und klarem klassizistischem Profil (in der Manier von Ingres), hat ihre Beine kokett angewinkelt, lässt den rechten Arm locker herabhängen und wendet sich mit leicht erhobenem Kopf liebevoll ihrem Begleiter zu. Der hingegen, frontal zum Betrachter hin ausgerichtet, signalisiert mit seiner kompakten Massigkeit, dem dunklen Inkarnat, den verschränkten Armen und gekreuzten Beinen nur Verslossenheit und Zurückweisung. Fazit: Odysseus im Paradies der Sinnlichkeit, mit Kalypsos Versprechen, ihm im Falle seines Bleibens Unsterblichkeit und ewige Jugend zu gewähren (Od. 5,209), doch alles andere als glücklich.

Max Beckmann (1884-1950), dem großen deutschen Expressionisten, gelingt mit seinem im holländischen Exil entstandenen, ebenso psychologischen wie erotischen Gemälde *Odysseus und Kalypso* (1943; T3)<sup>84</sup> vielleicht die überzeugendste Gestaltung dieses Mythos in der Kunst der Moderne. Anders als in Böcklins Zweitentwurf (1882/83) wird die Unvereinbarkeit der Gefühle nicht in Distanz, sondern gerade in unmittelbarer Nähe dargestellt. In einer hochexpressiv gedrängten Komposition liegt das Paar eng zusammen. Die Frau, im Profil gesehen, mit schönem, fein geschnittenem Gesicht, reizvollen dunklen Haaren, bis auf eine exotische Halskette ganz nackt, mit rosigem Inkarnat, vollen Brüsten, weichen üppigen Rundungen von Schulter und Hüfte, hat sich mit ihrem ganzen offenen Körper dem Mann zugewandt, sich in liebevoller Hingabe anschmiegend und ihn mit der ausgestreckten linken Hand zärtlich unter der Achsel berührend. Doch er, mit dunklerem Inkarnat, harten groben Gesichtszügen, roten Haaren und Bart, bis auf seinen helmartigen grauen Pilos und die metallisch blauen Beinschienen ebenfalls völlig nackt, zeigt keinerlei Regung und blickt mit nach hinten gekreuzten Armen an ihr vorbei, in die Weite seiner geheimen Sehnsüchte. Er liegt neben ihr, ohne bei ihr zu sein; gerade die Nähe der Gesichter zueinander macht die Distanz zwischen beiden besonders deutlich. Die ganze Verführungskraft der Frau, angedeutet auch

<sup>83</sup> Gemälde Paris, Musée d'Art moderne de la Ville: Dia\*.

<sup>84</sup> Gemälde (150x116) Hamburg, Kunsthalle: Lo Duca, Eros im Bild. Die Erotik in der europäischen Kunst. München u.a. 1968, 245\*; Albert Schug, Erlebnis der Gegenwart. Baden-Baden 1969, 170\*; Gerhard Ulrich, Schätze deutscher Kunst. München u.a. 1972, 343\* Abb. 580; Peter Beckmann, Max Beckmann. Leben und Werk. Stuttgart, Zürich 1982 (2. Aufl. 1989), Cover\*; Stefan Lackner, Max Beckmann. München 1983, 56\*; Fritz Erpel, Max Beckmann. Leben im Werk. Die Selbstbildnisse. Berlin 1985, Abb. 191\*; Axel und Christa Murken, Von der Avantgarde bis zur Postmoderne. Die Malerei des 20. Jahrhunderts. München 1991, 125\*; Gottfried Bammes, Akt. Das Menschenbild in Kunst und Anatomie. Stuttgart, Zürich 1992, 245\*; Angelo Walther, Von Göttern, Nymphen und Heroen. Die Mythen der Antike in der bildenden Kunst. Leipzig 1993, 214\* Nr. 167; Reinhard Spieler, Max Beckmann 1884-1950. Der Weg zum Mythos. Köln 1994, 122\*; Albert Schug, Die Kunst unseres Jahrhunderts. Köln um 1995, 173\*; Christoph Weitzel, Aktkunst. Meisterwerke aus drei Jahrtausenden. Stuttgart, Zürich 1995, 45\*; Reinhard Spieler, Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen. Köln 1998, 127; Ingo F. Walther (Hrsg.), Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1998, 191\*; Aghion u.a. 2000, wie Anm. 16, 172; Reinhardt 2000, wie Anm. 62, 36-38°.

durch das raubtierhafte braune Katzenwesen mit seinen großen Augen und den steilgestellten Ohren im rechten Hintergrund, das ihr in Blickrichtung und Körperhaltung weitgehend parallel ist, und durch die starke dunkelbraune Schlange, die, sein rechtes Bein umschlingend, nach oben züngelt (während der bunte exotische Vogel mit grünem Gefieder und rotem Schnabel in der Höhlung zwischen Schlange und Bein in der Entsprechung zu Odysseus' rotem Bart eher dessen Freiheitsdrang symbolisieren mag): all ihre erotischen Raffinements werden ihn nicht hindern, irgendwann auch Schwert und Schild (die man erst später im linken oberen Bildhintergrund entdeckt) zu ergreifen, sich zu erheben und endgültig zu gehen. Dabei bedeuten seine parallel angezogenen Beine nicht nur Abstand in der Gegenwart, sondern auch die Möglichkeit zu noch größerer Distanz in der Zukunft.

Am Rande ergibt sich das bei Mythen Themen in der Kunst der Moderne geläufige Phänomen der Motivkombination. Die umgebenden Tiere assoziieren, unabhängig von ihrer Symbolbedeutung im Blick auf die Situation mit Kalypso, zugleich die Kirke-Episode, wo dieselbe Konstellation gegeben ist: bei aller Zauberkraft weiblicher Erotik wird der Mann irgendwann gehen. Anders als in Beckmanns Aquarell *Odysseus und Sirene* (1933)<sup>85</sup> wirkt hier die mythische Frauengestalt mit ihren sinnlichen Reizen ausschließlich verführerisch, ebenso wie schon in Böcklins Zweitentwurf. Für die Themenwahl allgemein könnte Beckmanns eigene ‚Odyssee‘ eine Rolle spielen, wobei schon 1943 bestehende Pläne, in den USA eine neue Heimat zu suchen, durch die Nazi-Besetzung Hollands blockiert waren. Ob persönliche Motive hinzukamen, etwa im Blick auf Beckmanns Frau Quappi, die das Exil mit ihm teilte, oder eine andere Frau (entsprechend der mythischen Konstellation), bleibt ungewiss trotz der vorhandenen Tagebücher, in denen übrigens Odysseus mehrfach als Identifikationsfigur erscheint; jedenfalls beschäftigen sich Beckmanns Exilbilder mehrfach mit der psychologischen Grundproblematik ‚Polarität der Geschlechter‘.<sup>86</sup> Das schon 1941 entstandene *Doppelbildnis Max Beckmann und Quappi*,<sup>87</sup> das den Künstler aufrecht in die Weite blickend, seine Frau ihm durch einen Seitenblick und die auf seine Schulter gelegte Linke liebevoll zugetan zeigt, bietet immerhin eine gewisse Parallele.

An Beckmanns schlichter, fast archaischer Formsprache orientiert sich Wilfrid Polke, ein Düsseldorfer Künstler der jüngsten Gegenwart (1932-2014), mit seinem Gemälde *Odysseus und Kalypso* (1996; T3).<sup>88</sup> In der Farbgebung reduziert er das komplexe Gegensatzschema aus Böcklins zweitem Entwurf auf dominierende kühle Blautöne (was auch das Halbdunkel von Kalypsos Grotte als Rahmen nahelegen mag) und nur ganz dezente Andeutungen von Rot (vorn am Boden, auf beiden Seiten im Hintergrund und in den Umrisslinien beider Personen). Die junge Nymphe (links, mit halblangem Haar) und der alte Held (rechts, fast kahlköpfig), beide nackt, mit erhobenem Kopf, aufgerichtetem Oberkörper und angewinkelten Beinen, sitzen sich ganz nahe gegenüber, so nahe, dass sie auf den ersten Blick wie ein Liebespaar wirken, dessen Blicke ineinander verschmelzen; ihre Körperhaltung scheint sich harmonisch zu entsprechen. Erst auf den zweiten Blick fallen kleine Divergenzen auf: Ihr Gesicht ist heller, sein Gesicht und der längliche Kopf dunkler; sie legt ihm die rechte Hand auf die Schulter und schmiegt von außen ihr rechtes Bein an seinen Schenkel; er zeigt keine entsprechende Reaktion. Die Grundidee Beckmanns, die vom Mythos vorgegebene Distanz gerade durch räumliche Nähe auszudrücken, wird hier reizvoll variiert und mit konsequenter Reduzierung auf das Wesentliche, die seelische Grundkonstellation, ganz ohne weitere äußere Attribute realisiert – ein ermutigendes Beispiel für postmoderne Möglichkeiten der ‚neuen Figuration‘.

<sup>85</sup> Aquarell (101x68) New York: Coll Beckmann: Näheres schon in Anm. 68.

<sup>86</sup> Dazu u.a. Spieler 1994, wie Anm. 84, 153ff.

<sup>87</sup> Gemälde (194x89) Amsterdam, Stedelijk Museum: AK Beckmann 1990, wie Anm. 80, 185\*; Spieler 1994, wie Anm. 84, 139\*.

<sup>88</sup> Gemälde Pb Künstler: Archiv Reinhardt\*. Für den Künstler spielte der Beckmann-Entwurf eher unbewusst eine Rolle; der Zweitentwurf von Böcklin war ihm nicht präsent (mündliche Mitteilung).

Auch zwei namhafte Künstler der ‚klassischen Moderne‘ beschäftigte unlängst noch das Thema. Dabei traf auch Oskar Kokoschka (1886-1980) in der Lithographie *Kalypso und die Trauer des Odysseus* (1963/65; T3/3a)<sup>89</sup> die Konstellation, wie Odysseus (rechts), zusammengekauert am Strand sitzend, den Kopf auf die Linke gestützt, während seine Rechte das angewinkelte linke Bein umfasst, sich beim Hinausschauen aufs Meer seiner Sehnsucht nach Ithaka hingibt. Hinter ihm steht die nackte Nymphe und legt ihre ausgestreckte Linke liebevoll auf seinen Kopf; doch die hilflose Geste ihrer Rechten deutet an, dass ihre letzten Versuche, ihn noch zu erreichen, vergeblich sein werden. – Marc Chagall (1867-1985) bezieht sich in seinen *Odyssee*-Illustrationen auf dieselbe Konstellation mit der Lithographie *Lamentation d’Ulisse* (1974; T3):<sup>90</sup> Hier liegt die Nymphe (links oben), in ihrer attraktiven Nacktheit völlig entspannt, die Arme links und rechts neben dem Körper, auf einem weiten weißen Polster. Auf dessen unterem rechten Rand sitzt der gleichfalls völlig nackte Held, den rechten Arm unschlüssig auf den Oberschenkel gestützt, den linken Arm zum Kopf erhoben, und bemerkt gar nicht mehr, wie Kalypso den Blickkontakt zu ihm sucht.

Schließlich behandelt Helga Ruppert-Tribian, Frankfurter Collage-Künstlerin der Gegenwart, in ihrem Zyklus ‚Frauen der Odyssee‘ das Thema mit ihrer Collage *Kalypso* (1988; T7).<sup>91</sup> Der Durchblick aus dem paradiesischen Naturrahmen der Höhle (mit der prallen Pracht dunkelblauer Weintrauben oben) gibt, leicht nach links versetzt, den Blick frei auf einen Ausschnitt des tiefblauen, in der Sonne gleißenden, von weißen Gischtkronen überzogenen Meeres, in das gerade der nackte Odysseus, von hinten gesehen, mit leicht angewinkelten Armen hineinschreitet, vor der Flut wie ein Torso wirkend – wohl die Situation der Trennung, als ihn nichts mehr bei Kalypso hält. Erst bei genauem Hinsehen entdeckt man rechts die Nymphe (mit schönem dunklem Gesichtsprofil, mittelblonden langen Haaren, gitterartigem gelbem Kleid, nackter rechter Brust und exotisch dunklem Südsee-Inkarnat), wie sie zusammengekauert, mit angezogenen Beinen, rechts im Höhleneingang sitzt und sehnsuchtsvoll dem Mann hinterherschaut, den sie einst als Schiffbrüchigen aufnahm und der nun lieber alle Gefahren des Meeres auf sich nimmt, nur um heimzukommen, als ihren verlockenden Angeboten nachzugeben. Der bemerkenswert ästhetische Entwurf erfasst mit der endgültigen Trennung des Paares zugleich die ganze epische Grundkonstellation.

Wenn unlängst ein durchaus angesehenes ikonographisches Lexikon zu dem Fazit kam: „Überhaupt sind antike und neuzeitliche Darstellungen der beiden [Odysseus und Kalypso] selten“<sup>92</sup>, so bestätigt vor allem die neuere Kunstentwicklung seit dem europäischen Klassizismus diese Einschätzung keineswegs. Die qualitätvollen Entwürfe von Angelika Kauffmann, die beiden für die bildliche Rezeption des Themas in der Moderne wesentlichen Gemälde von Arnold Böcklin und verschiedene qualitätvolle Belege zum Thema im 20. Jahrhundert (spez. von Giorgio de Chirico, Max Beckmann und Gerhard Marcks) legen im Gegenteil nahe, dass sich die Kalypso-Episode der *Odyssee* in der Bildenden Kunst der Moderne einer bemerkenswert hohen Aufmerksamkeit erfreute und nach wie vor erfreut.

<sup>89</sup> Norbert Werner (Hrsg.), Kokoschka. Leben und Werk in Daten und Bildern. Frankfurt/M., Leipzig 1991 (insel taschenbuch 909), 199 (Illustration zu *Odyssee*, Buch 5).

<sup>90</sup> Farblithographie (54x38): Marc Chagall, Die Lithographien. La Collection Sorlier. Hrsg. von Ulrike Gauss. AK Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart 1998/99 (u.a.), WV Nr. 763\*.

<sup>91</sup> Helga Ruppert-Tribian, Sonnen können versinken. Ein Collagenbuch in Wort und Bild von Menschen und Göttern im griechischen Mythos. Passau 1988, 201\*.

<sup>92</sup> Aghion u.a. 2000, wie Anm. 16, 172.

## Teil B:

### Ergänzende Beiträge und Rezensionen spez. zu MH und MSM (2011-2019)

#### (7) Das erste systematische Handbuch zum antiken Mythos. Zur Entstehung des Gesamtprojekts und seiner Bedeutung für die Fachwissenschaften (2011)<sup>1</sup>

Der römische Grammatiker Terentianus Maurus (um 120-180 n.Chr.) hat in seinem Werk *De litteris, syllabis, metris* eine später sprichwörtlich gewordene Formulierung hinterlassen, die in Verbindung mit alten und neueren Büchern immer wieder zitiert wird: *habent sua fata libelli* („Bücher haben ihr besonderes Schicksal“). Nach diesem Motto enthält der folgende Beitrag einige Bemerkungen über Voraussetzungen und Bedeutung des neuen systematischen Handbuchs zum antiken Mythos (MH 2011) und der ergänzenden Einführung zu Mythen, Sagen und Märchen (MSM 2012).

#### 1. Voraussetzungen und Entstehung von MH und MSM

Am Anfang stehen einige z.T. recht persönliche Hintergrunddetails zum Zustandekommen des Gesamtprojekts. Geboren in Kriegsjahr 1942, bekam ich schon in frühen Lebensjahren von meiner Tante eine breite Auswahl aus der Grimmschen Sammlung vorgelesen; meine Lieblingsgeschichte war das Abenteuer- und Zaubermärchen *Von einem, der auszog, das Gruseln zu lernen* (KHM 4). Später erzählte mir mein Vater die biblischen Geschichten vor allem aus dem *Alten Testament*; nicht genug bekommen konnte ich von der Josephslegende. Schließlich erschloss sich mir auch die faszinierende Welt von Gustav Schwabs ‚Die schönsten Sagen des klassischen Altertums‘. Meine Lieblingsmythen blieben bis heute Prometheus, Perseus und Andromeda, die Großtaten des Herakles, Theseus und Ariadne, die Fahrt der Argonauten nach Kolchis mit Iason und Medeia, der Trojanische Krieg vom Parisurteil bis zum Hölzernen Pferd, schließlich die langen Irrfahrten des Odysseus bis zur glücklichen Heimkehr nach Ithaka.

Im altsprachlichen Zweig des Bad Kreuznacher Gymnasiums an der Stadtmauer hatte ich dann in der Oberstufe (1958-1961) einen ebenso begeisterten wie begeisternden Griechischlehrer, Siegfried Schumacher, der uns nicht nur Herodot, Thukydides und speziell Platon nahe brachte (allerdings letzteren ohne die Mythenkritik im 2. Buch der *Politeia*, die mein Vater noch 1910/11 am Burggymnasium Essen gelesen hatte), sondern auch das Schicksal der Mythenhelden Oidipous und Philoktet (jeweils nach den Tragödien des Sophokles), den bewegenden Abschied von Hektor und Andromache (Homers, *Ilias* 6,237-282) und die Abfahrt des Odysseus bei der Nymphe Kalypso auf Ogygia (*Odyssee*, 1,11-95; 5,1-261), seinen Floßbruch (5,291ff.) und die schwierige Landung an der Steilküste der Phaiakeninsel Scheria (5,400ff.) sowie das atemberaubende Abenteuer in der Höhle des menschenfressenden Kyklopenungeheuers Polyphemos (9,193ff.).

Wie es der Zufall oder auch das Schicksal wollte, begann ich mein Studium der Klassischen Philologie im Sommersemester 1961 an der Universität Mainz in Griechisch mit der Vorlesung ‚Die Sagen der Griechen‘ des geistreich-kritischen Walter Marg (wobei ich mich damals noch nicht über die Verwendung des Wortes ‚Sagen‘ als Synonym von ‚Mythen‘ wunderte). In den folgenden Semestern hörte ich dann regelmäßig die beeindruckenden archäologisch-mythologischen Kollegs des unbestechlich knappen Frank Brommer, dem ich bis zu seinem Tod 1993 verbunden bleiben sollte. Während eines kurzen Wechsels an die Universität

<sup>1</sup> Fast unveränderter Nachdruck der Originalpublikation in: Freiburger Universitätsblätter 194, 2011, 17-31. – Der Beitrag basierte seinerzeit auf dem Vortrag ‚Das neue systematische Handbuch zum antiken Mythos – Eine Einführung‘, der auf Einladung des Studium Generale und des Seminars für Klassische Philologie (Bernhard Zimmermann) am 4.7.2011 an der Universität Freiburg/Br. gehalten wurde.



Tübingen verschlang ich im Sommersemester 1963 auf einer Parkbank an der Wilhelmstraße Wolfgang Kullmanns für die Einschätzung des epischen Kyklos grundlegende Freiburger Habilitationsschrift ‚Die Quellen der Ilias‘ (1957/1960). Nachmittags berührte mich Wolfgang Schadewaldts Vorlesung über Pindar weniger (was sicher vorwiegend an Pindar und mir lag) als am Vormittag Konrad Gaisers Kolleg über Menander.

Wegen einer schweren Erkrankung meines Vaters wieder nach Mainz zurückgekehrt, vertiefte ich mich dort in die Einleitung zu altorientalischen Vorstufen der frühgriechischen Epik aus dem großen Kommentar zu Hesiods *Theogonie* von Martin L. West (1966), daneben in die Vorarbeiten des mit meinem Doktorvater eng verbundenen Hans Joachim Mette/Hamburg zu den erhaltenen Fragmenten aus verlorenen Tragödien des Aischylos (1959/1963). Bei einem Gastvortrag des Byzantinisten und Mythologen Herbert Hunger/Wien (um 1965) beeindruckte mich die rezeptionsgeschichtliche Breite seines Ansatzes. Bei einem entsprechenden Anlass mit dem bekannten Archäologen Karl Schefold/Basel (um 1967) war ich fasziniert von den frühesten ‚Sagenbildern‘ (damals fragte ich mich schon, warum man unter Archäologen nicht von ‚Mythenbildern‘ sprach) und reagierte geradezu elektrisiert auf eine Darstellung des Ausstiegs der Griechen aus dem Troianischen Pferd (Halsbild eines kykladisch-boiotischen Reliefpithos um 680 v.Chr.; Mykonos, ArchMus). Schließlich wurde ich mit einer Arbeit zum Thema ‚Mythologische Beispiele in der Neuen Komödie (Menander – Plautus – Terenz)‘ durch den gestrengen Andreas Thierfelder promoviert (1972/74; Kommission: Willy Schetter, Frank Brommer, Andreas Spira, Walter Marg). Eine nachhaltigere Formatierung in Sachen antiker Mythos war zur damaligen Zeit an deutschen Universitäten kaum denkbar.

Nach der Promotion entschied ich mich gegen eine Habilitation mit Wechsel an die FU Berlin zu Rudolf Kassel und für eine sichere Mittelbaustelle in Mainz – was hatte man damals noch für Wahlmöglichkeiten! Damit bot sich die Gelegenheit, mich wissenschaftlich ‚ganz nebenbei‘ mit all jenen Bereichen genauer zu befassen, die mich am meisten reizten: Mythologie, Archäologie, Religionswissenschaft. So fielen mir im Laufe der weiteren Universitätstätigkeit bei zunehmender Vertrautheit mit den Standardwerken zum antiken Mythos<sup>2</sup> auch gewisse Defizite auf, z.B. in dem alten Handbuch ‚Die griechische Heldensage‘ (1920-26) von Carl **Robert** die recht heterogene Disposition nach landschaftlichen Mythen, Nationalheroen und Heldenepen, ganz abgesehen von den schmerzlich vermissten Indices (aufgrund des vorzeitigen Todes des Verfassers).

Wie bei den großen Vorgängern, so dominierte auch in dem damaligen Klassiker schlechthin, ‚Griechische Mythologie. Ein Handbuch‘ von Herbert J. **Rose** (1. Aufl. 1928, 5. Aufl. 1953; dt. Erstauflage 1955, mit Nachdr.), nach einer knappen wissenschaftshistorischen Einleitung zur ‚Geschichte der Mythologie‘ das mythenchronologische Gesamtgerüst vom Abschnitt ‚Der Anfang der Dinge‘ bis zum Abschnitt ‚Der troianische Sagenkreis‘, mit Nachträgen zu den Themen ‚Die Sagen der griechischen Landschaften‘ und ‚Italische Pseudomythologie‘. Dagegen spielten mythen genetische Aspekte, insbesondere die altorientalischen Voraussetzungen der frühgriechischen Mythen, sowie die gesamte geistes- und rezeptionsgeschichtliche Dimension bei Rose noch kaum eine Rolle. Immerhin sollte sein substantieller Nachtrag ‚Märchen in Griechenland und Italien‘ eine wichtige Keimzelle für meine spätere Beschäftigung nicht nur mit Mythen, sondern auch mit Märchen werden.

Ebenso beherrschend wie bei Rose und den Vorgängern blieb das mythenchronologische Grundschema in Robert von **Ranke-Graves**, ‚The Greek Myths‘ (1955; dt. ‚Griechische Mythologie. Quellen und Deutung‘ 1960), verbunden mit manch matriarchalischer und sonstiger Spekulation sowie einer für ‚Einsteiger‘ irritierenden Vermengung des Gesamtstoffes von frühgriechischen Mythen über antike Neubildungen bis zu mittelalterlichen *Troiaromanen*.

<sup>2</sup> Bibliographische Nachweise zu den im Folgenden behandelten Standardwerken und sonstigen Beiträgen in Reinhardt, MH 2011, 464ff. (Anhang 3: ‚Einführende Literatur. (a) Mythen und Mythologie‘).

Auch eine neuere Publikation, die ich erst viel später kennen und schätzen lernte, ‚Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources‘ (1996) von Timothy **Gantz**, eine Synthese der philologischen und archäologischen Aspekte auf dem neuesten Stand der Forschung, behielt noch das mythenchronologische Grundschema von Göttermythen bis zum Troianischen Krieg incl. *Nóstoi* bei, wobei das abschließende Kapitel einen ebenso bunten wie heterogenen Nachtrag zu sonstigen Mythen bot.

Solch kritische Beobachtungen bestärkten im Laufe der Zeit meine Einschätzung, dass ein neues Handbuch zum antiken Mythos überfällig sei. Einen wesentlichen Schritt in die Richtung, dass es auch eine ganz neue Art von Handbuch sein müsse, verdankte ich dann Geoffrey S. **Kirk** und seiner Monographie ‚The Nature of Greek Myth‘ (1974; dt. ‚Griechische Mythen. Ihre Bedeutung und Funktion‘ 1980/87), allerdings weniger wegen der polternden Polemik gegen die „Bücher über ‚Griechische Mythologie‘, die hauptsächlich aus Paraphrasen – mit oder ohne willkürliche Interpretationen – bestehen“ (1980/87, 11), und der z.T. beißenden Kritik an großen Vorgängern; eine kleine Kostprobe: „...gäbe es nicht die verzweifelte Klagen all derer, die versucht haben, ‚Griechische Mythologie‘ nicht nur auf Kindergartenniveau zu unterrichten. H.J. Roses *Handbook of Greek Mythology* hat seit seinem Erscheinen im Jahre 1928 mehrere Auflagen erlebt und wurde auch ins Deutsche übersetzt; aber obwohl es ein gutes Buch ist, bleibt es dennoch eines der Paraphrase“(13). Wichtig wurde mir hingegen Kirks Forderung: „*The first requirement is to develop a workable system of primary categories and definitions*“ (1974, 19) = „Zunächst muß ein hantierbares System von grundsätzlichen Kategorien und Definitionen entwickelt werden“ (1980/87, 17), unabhängig von der Tatsache, dass Kirks modifizierte Disposition (Teil 1: ‚Über das Wesen der Mythen‘; Teil 2: ‚Die griechischen Mythen‘; Teil 3: ‚Einflüsse und Wandlungen‘) diesem grundsätzlichen Anspruch nur sehr eingeschränkt gerecht wurde.

Einen weiteren starken Impuls empfing ich von dem Archegeten für die Entwicklung der Klassischen Philologie in Richtung Rezeptionsgeschichte, Manfred **Fuhrmann** (Konstanz). Unter dem Einfluss seiner zahlreichen Publikationen zur Nachwirkung des antiken Mythos, insbesondere des von ihm herausgegebenen Klassikers ‚Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption‘ (1971), wurde mir allmählich klar, dass sich ein neues Handbuch nicht auf die Literatur der großen mythischen Epoche (um 800-400/350 v.Chr.) beschränken durfte, sondern mindestens auch die wichtige Phase der ersten großen Auseinandersetzung zwischen Mythos und Aufklärung mit behandeln musste (z.B. die späten Tragödien des Euripides, die mythische Neubildung von Herakles am Scheideweg des Prodikos in Xenophons *Apomnēmoneúmata* und die Mythenkritik Platons gegen Ende des 2. Buches der *Politeía*).

Die nächsten Schritte in diese Richtung ermöglichte mir Hermann **Walter** (Mannheim), der mich nicht nur ermutigte, beim jährlichen Mittelrheinischen Symposion für Klassische Philologie (seit 1988), bei Mythentagungen in Bad Homburg (April 1991) und Lovenjo di Menaggio (Villa Vigoni, März 1992) sowie später beim jährlichen Humanismus-Symposion des Istituto Internazionale di Studi Picensi in Sassoferrato (ab 1993) die neuesten Forschungsergebnisse vorzustellen, sondern mich auch über die Rezeption von Ovids *Metamorphoses* allmählich an die ganze mittelalterliche Mythentradition (mit dem Standardwerk von Jean Seznec, ‚La Survivance des Dieux Antiques‘, 1. Aufl. 1940, 2. Aufl. 1980, dt. 1990) sowie an die neuzeitliche Entwicklung bis zum Ende des *Ancien régime* heranführte. Einen ersten eigenen Beitrag zu Rezeptionsgeschichte und Motivforschung bildete das Überblicksreferat ‚Andromeda und Angelica. Zum Motiv *Königstochter-Held-Ungeheuer* in der literarischen und bildlichen Tradition des Abendlandes‘ (Bad Homburg 1991; publ. 1995).

Hermann Walter bestärkte mich als treuer ‚Mentor‘ zusammen mit Andreas **Spira** (Mainz) und Siegfried **Beßlich** (Mainz) auch auf meinen eigenständigen Weg zur wissenschaftlichen Erschließung der Rezeption antiker Mythen in der Bildenden Kunst der Moderne. Diese

Entwicklung war letztlich schon durch einen kurzen Besuch am Warburg-Institut in London (1991) ausgelöst worden, als ich zu meiner Überraschung feststellte, dass im ‚Mekka der Mythentradition‘ das Interesse an der literarischen wie bildlichen Nachwirkung des antiken Mythos offensichtlich kaum über das 19. Jahrhundert hinausreichte. Das Grundsatzreferat ‚Griechische Mythen in der Kunst des 20. Jahrhunderts‘ (Lovenio di Menaggio 1992; publ. 1997) war ein erster Schritt in dieses neue Forschungsgebiet, das sich seither national wie international einer zunehmenden Aufmerksamkeit erfreut.

Während der jahrelangen Vorbereitungsphase für das neue Handbuch (schon seit etwa 1990; wer kann sich heute noch so viel Zeit für ein allmählich heranreifendes Projekt nehmen?!) boten auch weitere herausragende Neuerscheinungen die Möglichkeit, den Grundcharakter und das Gesamtspektrum des Projekts genauer zu bestimmen. Zu ihnen zählten verschiedenste Beiträge von Walter **Burkert** zu Altorientalischem und Frühgriechischem (z.B. ‚Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche‘ 1977, ‚Structure and History in Greek Mythology and Ritual‘ 1979, zuletzt ‚Die Griechen und der Orient‘ 2003) und Entsprechendes von Martin L. **West** (z.B. sein großartiges Standardwerk ‚The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth‘ 1997; zuletzt ‚West European Poetry and Myth‘ 2007). In diesem Zusammenhang spielte auch die ebenso knappe wie meisterhaft substantielle Einführung ‚Griechische Mythologie‘ (1987) von Fritz **Graf** eine wichtige Rolle. Allerdings entsprach Grafs Disposition (‚Einleitung: Ein Definitionsversuch‘; Kap. I-II zur neueren Wissenschaftsgeschichte der Mythologie; Kap. III-VII zur Entwicklung der großen mythischen Epoche von Epos und Theogonie über Religion und Geschichte bis zu Chorlied und Tragödie, Kap. VIII schließlich zu Philosophen, Allegoristen und Mythologen) noch nicht meinen eigenen Vorstellungen.

Im Anschluss an die Vorarbeiten von Hans Joachim Mette zu Aischylos und seine Lustrum-Beiträge zu Aischylos/Euripides verfolgte ich das sukzessive Erscheinen des großen Corpus **Tragicorum Graecorum Fragmenta** (1977-2004; speziell Aischylos von Stefan Radt 1985, Sophokles von Stefan Radt 1977 und Euripides von Richard Kannicht 2004) mit ebenso viel Aufmerksamkeit und Spannung wie entsprechende ‚Submerged Literature‘ zu den verlorenen römischen Tragikern Ennius (H.D. Jocelyn 1967), Accius (Jacqueline Dangel 1995) und Pacuvius (Petra Schierl 2006). Wesentliche Hilfen nicht nur bei der Erfassung der unübersehbaren neueren Sekundärliteratur boten mir schließlich die Überarbeitung des bewährten Lexikons von Herbert **Hunger** durch Christine **Harrauer** (2006) und die substantiellen Nachträge zum ‚Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae‘ (**LIMC Supplementum** 2009). Auch dem von Maria Moog-Grünewald herausgegebenen Überblickswerk ‚Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart‘ (**DNP Supplement 5**, 2008) verdanke ich manches. Allerdings wurden hier die meisten Lemmata von eher jungen Kolleg(inn)en übernommen; außerdem fehlen Beiträge zu so wichtigen Einzelstoffen wie Bellerophon/Chimaira, Meleagros/Kalydonische Eberjagd, Philoktetes, Aeneas (außer Dido), Laokoon, weiterhin zu Pasiphae, Polyxeina, Hekabe, Myrrha, Arachne und Philemon/Baukis.

Zu einer persönlich prägenden Episode war es schon um das Jahr 2002 bei einer Gymnasiallehrer-Fortbildungstagung in Dillingen/Donau zum Thema ‚Mythen im Lateinunterricht‘ gekommen. Als Musterbeispiel präsentierten zwei jüngere Kollegen mit großer Begeisterung und viel Engagement die ebenso tragische wie komische *love story* von **Pyramos und Thisbe** aus Ovids *Metamorphoses* (4,36-166). Meine zweifelnde Rückfrage, ob diese Geschichte mit Schauplatz Babylon, erheblichen Defiziten in mythenchronologischer und personaler Fixierung, ohne Beteiligung von Göttern und mit dem Zufall als dominierendem Handlungsfaktor tatsächlich ein Mythos sei, wurde damit beantwortet, die *story* sei doch ein *plot*, und in Aristoteles’ *Poetik* werde bekanntlich das, was bei Lessing *Fabel* und in der modernen Literaturtheorie *plot* heiße, mit dem Begriff *mythos* bezeichnet: „Wo ist also das Problem, Herr Kollege?“ Der Stachel, der damals bei mir hängen blieb, führte letztlich zur

Einordnung dieser Geschichte im Mythoshandbuch als ‚Alltagsnovelle‘ (neben Hero/Leander aus Ovid, *Heroides* 18/19 und Akontios/Kydippe aus *Heroides* 20/21).<sup>3</sup> Aus diesem Erlebnis entwickelte sich auch eine intensive Beschäftigung mit dem literaturgeschichtlichen Problem ‚alter‘ und ‚neuer‘ Mythen in Ovids *Metamorphoses*, nicht zuletzt angeregt durch die Monographie ‚Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen‘ (2000) des Heidelberger Altordinarius Michael *von Albrecht*.

Den entscheidenden Durchbruch einerseits zur Systematisierung des frühgriechischen Mythos, andererseits zur angemessenen Berücksichtigung von Sagen, Märchen und weiteren Kleingattungen brachte aber erst die nähere Beschäftigung mit der schönen Geschichte von *Amor und Psyche* bei Apuleius (als in der Antike singulärer Verbindung von Mythos und Märchen) und ihrer umfangreichen Rezeptionsgeschichte sowie darüber hinaus mit den *Sagen des Mittelalters* und den *Märchen aus der Sammlung der Brüder Grimm* anlässlich einer Vorlesung im Rahmen der ‚Universität des dritten Lebensalters‘ an der Universität Frankfurt im Wintersemester WS 2007/08. Bei der Vorbereitung ergaben sich wesentliche Zusatzkriterien aus der Erlanger Dissertation von Georg *Heldmann* ‚Märchen und Mythos in der Antike? Versuch einer Standortbestimmung‘ (2000) und dem ebenso knappen wie instruktiven Beitrag ‚Mythen, Fabeln, Legenden und Märchen in der antiken Tradition‘ (2005) von Manfred *Fuhrmann*. Erst dieser fachübergreifende Ansatz und ein denkbar weiter Abstand vom eigentlichen Zielpunkt, dem antiken Mythos, führte nun ganz von selbst – und erheblich über Kirks Forderung hinaus – zur weitgehenden Systematisierung des zentralen Forschungsgegenstandes nach Grundkategorien (MH, Kapitel 3) und Zusatzkriterien (MH, Kapitel 4) sowie einem ganzen Netzwerk abgrenzender Definitionen von altorientalischen Mythen (MH, Kapitel 2) bis hin zu europäischen Sagen und Märchen (MH, Exkurs VI).

Für die weiteren Teilbereiche von *folktale* erwies sich in jüngster Zeit (seit 2008) die kritische Auseinandersetzung mit dem literaturwissenschaftlichen Klassiker ‚Einfache Formen‘ von André *Jolles* (1930; mit Ndr.) als fruchtbar. Zu den wichtigen weiteren Publikationen, die zunehmend eine Rolle spielten, gehörten speziell für das Märchen die von Kurt Ranke begründete und von Hans-Jörg Uther vollendete *Enzyklopädie des Märchens*‘ (1977-2015) und Walter Scherfs Handbuch *Das Märchenlexikon*‘ (1995), zuletzt auch die neuen Monographien ‚Märchen‘ von Stefan Neuhaus (2005) und ‚Märchenforschung‘ (2007, 2. Aufl. 2011) von Kathrin Pöge-Alder, speziell für die Grimmschen Märchen die gehaltvolle Monographie ‚Die Moral von Grimms Märchen‘ (1999) von Wilhelm Solms und das grundlegende neue Handbuch von Hans-Jörg Uther (2008). Zur Stoff- und Motivforschung waren in erster Linie Elisabeth Frenzels Standardwerke *Stoffe der Weltliteratur*‘ (10. Aufl. 2005) und *Motive der Weltliteratur*‘ (6. Aufl. 2008) wichtig, ergänzend zur Sagen- und Märchenforschung der Klassiker ‚The Types of the Folktale‘ von Antti Aarne/Stith Thompson (1961/81) und die Neubearbeitung *The Types of International Folktales*‘ von Hans Jörg Uther (2004, Ndr. 2011). Wichtige Zwischenglieder der Novellen- und Kunstmärchentradition erschlossen *neue Ausgaben bzw. Übersetzungen* etwa zu Giovanni Fiorentinos *Pecorone* (Ausgabe 1974), zu Giambattista Basiles *Pentamerone* (Übersetzungen 1982 bzw. 2000), zu Madame d’Aulnoy, *Contes des Fées* (Ausgaben 1997 bzw. 2004) und zu Madame de Villeneuve bzw. Madame de Beaumont, *La Belle et la Bête* (Ausgabe 2008).

Nachdem sich für einen sachlich nahe liegenden Dreiervergleich zwischen Mythen, Sagen und Märchen die ganz unterschiedlichen älteren Vorarbeiten des Klassischen Philologen Ludwig *Radermacher* (1943/68)<sup>4</sup> und des Althistorikers Franz *Hampl* (1975)<sup>5</sup> als anregend

<sup>3</sup> Reinhardt, MH 2011, 416-420, spez. 418f.

<sup>4</sup> Ludwig Radermacher, Mythos und Sage bei den Griechen. Brunn/München/Wien 2. Aufl. 1943 (Ndr. Darmstadt 1968).

<sup>5</sup> Franz Hampl, ‚Mythos‘ – ‚Sage‘ – ‚Märchen‘. In: Geschichte als kritische Wissenschaft. Bd. 2. Althistorische Kontroversen zu Mythos und Geschichte. Darmstadt 1975, 1-50.

erwiesen hatten, spielte im weiteren Verlauf die Auseinandersetzung mit der ganz bipolaren Würdigung von Mythos und Märchen in dem Bestseller ‚Kinder brauchen Märchen‘ von Bruno **Bettelheim** (1975/77)<sup>6</sup> und in der Frankfurter Habilitationsschrift ‚Zwischen Märchen und Mythos‘ (2006) von Almut-Barbara **Renger**<sup>7</sup> eine gewichtige Rolle, weil mir die in beiden Werken vertretene, stark vereinfachende Antithese ‚Mythos = Terror versus Märchen = Spiel‘ weder den frühgriechischen Mythen noch den Grimmschen Märchen angemessen erschien. Gerade dieser m.E. verfehlte bipolare Ansatz führte aber im Mythoshandbuch zu der neuen Erkenntnis, dass die ursprüngliche Betonung des Numinosen, Irrationalen und damit Unkalkulierbaren in der altorientalischen Mythentradition durch die neue frühgriechische Mythenkonzeption mit einem ersten Schritt in Richtung Aufklärung überwunden wurde.<sup>8</sup> In letzter Zeit brachte mich die vorwiegend bipolare Behandlung der Kriterien von Volksmärchen und Kunstmärchen bei Stefan Neuhaus (2005)<sup>9</sup> zu vergleichbar kritischen Korrekturen für die ältere Kunstmärchentradition.

Allerdings widersprach dieses völlig neue Gesamtkonzept vor allem beim Mythoshandbuch entschieden der traditionellen Erwartungshaltung gewisser Verlagslektoren, den antiken Mythos primär in der zeitlichen Abfolge seines Geschehens präsentiert zu bekommen. So wurde nach recht positiven Vorverhandlungen ein Zwischenentwurf zum Ganzen Anfang 2010 von einem namhaften Wissenschaftsverlag mit dem lapidaren Fazit abgelehnt, das eingereichte Manuskript sei ‚nicht lesbar‘. Daraus ergab sich für mich als unmittelbare Konsequenz die **Zweiteilung des Projekts** sowie das Verfahren, dem interessierten Leser beim Mythoshandbuch wegen der geänderten Stoffverteilung mit wesentlichen Zusatzhilfen entgegenzukommen.<sup>10</sup> Auf Abbildungen wurde weniger aufgrund des Handbuchcharakters als wegen des Problems der Bildrechte und aus Kostengründen verzichtet; allerdings bleibt die Option eines späteren Ergänzungsbändchens mit ausgewähltem Bildmaterial. Letztlich kamen beide Publikationen zustande durch die engagierte Vermittlung von Peter Riemer (Saarbrücken) und die nachhaltige Unterstützung von Bernhard Zimmermann (Freiburg/Br.).

## 2. Hinweise zu Konzept von MH ([www.mythoshandbuch.wordpress.com](http://www.mythoshandbuch.wordpress.com))<sup>11</sup>

Für die Altertumswissenschaften (Gräzistik und Latinistik; Klassische Archäologie und Alte Geschichte; am Rande auch Altorientalistik) und weitere mit dem Mythos intensiv befasste Fachwissenschaften (insbesondere Kunstgeschichte; Komparatistik, Neuere Philologien; Neuere Geschichte, Politologie, Soziologie; Philosophie, Psychologie; Evangelische/Katholische Theologie, Allgemeine Kultur- und Religionswissenschaft, Ethnologie, Anthropologie) bietet das Mythoshandbuch als **Arbeitsmittel auf dem neuesten Stand der Forschung** präzise Informationen zu allen wesentlichen Teilaspekten des antiken Mythos im Text (Werkzitate nach der Liste in Anhang 3c) sowie Hinweise auf die wichtigste Forschungsliteratur in den Fußnoten (Angaben nach der Liste zu Sekundärliteratur in Anhang 3a). Da die Gesamtdisposition nicht mehr mythenchronologisch, sondern systematisch ist,

<sup>6</sup> Bruno Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*. Stuttgart 1977 (unv. Ndr. München 1996; amerik. OA: ‚The Uses of Enchantment‘, New York 1975).

<sup>7</sup> Almut Renger, *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin. Eine gattungstheoretische Studie*. Stuttgart (u.a.) 2006.

<sup>8</sup> Reinhardt, MH 2011, 248 (als Abschluss zu ‚Das mythische Weltbild‘). Zur Kritik: MH 423; ausführlicher MSM 2012, 138-147 (Einleitung zu Kap. 3).

<sup>9</sup> Stefan Neuhaus, *Märchen*. Tübingen/Basel 2005 (UTB 2693), 9.

<sup>10</sup> Näheres in Abschnitt 2 (auch zur gleichrangigen Berücksichtigung von literarischen und bildlichen Quellen).

<sup>11</sup> Dort auch das differenzierte Inhaltsverzeichnis zum MH und eine jeweils auf den letzten Stand gebrachte Liste der Corrigenda zur 1. Aufl. 2011 sowie der absehbaren Rezensionen. Zur ersten Einführung: Udo Reinhardt, *Eine neue Systematik zum antiken Mythos und ihr Wert für den altsprachlichen Unterricht*. In: *Forum Classicum* 2/2011, 139-140 = IANUS 32, 2011, 32-34.

helfen dem Benutzer angesichts der veränderten Stoffverteilung ein ganz detailliertes Inhaltsverzeichnis, die Hervorhebung wesentlicher Passagen im Text (Dickdruck) und am Schluss sechs differenzierte Register zur Erschließung des Gesamtmaterials (von ‚Personen und Ereignisse‘ über ‚Autoren und Werke‘ bis zu ‚Wichtige Sachbegriffe‘). Die Literaturangaben in den Fußnoten sind durchweg standardisiert nach dem Schema: **(1)** Größere Lexika (mit weiterer Literatur). **(2)** Standardwerke (Mythologie – Rezeption). **(3)** Spezialliteratur, was dem allgemein interessierten Leser wie dem Fachmann auf den ersten Blick je nach Anliegen einen unmittelbaren Zugang ermöglicht.

Für das Gesamtkonzept des Mythoshandbuchs ergibt sich aus den dargelegten Voraussetzungen im Vergleich mit früheren Handbüchern zum antiken Mythos eine ganze Anzahl von grundlegend neuen Tendenzen:<sup>12</sup>

**(1) *Konsequente Systematisierung des antiken Mythos als zentrales Anliegen*** (mit der Fortsetzung für Sagen, Märchen etc. in MSM): Einführung in die Grundbegriffe (Kapitel 1). – Die konstitutiven Grundkategorien des frühgriechischen Mythos (Kapitel 3). – Wesentliche Zusatzkriterien bei der Realisierung des frühgriechischen Mythos (Kapitel 4).

**(2) *Möglichst präzise Abgrenzungen gegenüber wichtigen Nachbarbereichen***: Mythos und ‚Mythen der Moderne‘ (Kapitel 1a). – Mythos und Religion/Ritus/Ritual (Exkurs I). – Mythos und Literatur/Bildende Kunst (Exkurs II). – Mythos und Realhistorie (Exkurs IV). – Mythos und Philosophie: Aufklärung und Mythenkritik ab 5./4. Jahrhundert (Kapitel 5b). – Der römische Nationalmythos (Kapitel 5c). – Mythen und ‚Mythennovellen‘ speziell aus Ovids *Metamorphoses* (Kapitel 5d). – Alltagsnovellen speziell aus Ovids *Heroides* und *Metamorphoses* (Exkurs V). – Mythos, Sage und Märchen (Exkurs VI, als Einstieg und Übergang zu MSM).

**(3) *Möglichst präzise Terminologie in den Grundbegriffen***: Begriffliche Problematik von ‚Mythe‘ statt ‚Mythos‘ und ‚Mythem‘ statt ‚Mythologem‘ (Kapitel 1a). – ‚Mythennovellen‘ als vorgeschlagener Spezialbegriff für mythische Neubildungen mit kleinen, eher isolierten Erzählkernen speziell aus der hellenistisch-römischen Zeit (Kapitel 1a/5bd). – ‚Sage‘ überwiegend mit real- oder pseudohistorischem Hintergrund im Gegensatz zu ‚Mythos‘ bzw. ‚Märchen‘ (Exkurs VI; Weiteres in MSM).

**(4) *Breite Berücksichtigung der Rezeptionsgeschichte als ‚dritter Dimension‘***: Zu Ursprüngen und Voraussetzungen des frühgriechischen Mythos (Kapitel 2). – Grundsätzlich voraussetzbare Entwicklungsphasen eines Einzelmythos (Kapitel 4e). – Zur kulturellen Gesamtentwicklung des antiken Mythos (Kapitel 5).

**(5) *Starke Betonung der mythogenetischen Unterschiede***: Frühgriechische Mythen und spätere antike Mythen (Kapitel 1cde). – Frühgriechische Heroenmythen als Neuanfang gegenüber der älteren, vorwiegend altorientalischen Mythentradition (Kapitel 2a/i). – Hypothese zum ersten Sieg des Aischylos 485/84 mit der Achilleïstrilogie als stofflicher Neufassung zu Homers *Ilias* (Exkurs III). – Breites Spektrum ‚alter‘ und ‚neuer‘ Mythen speziell in der hellenistisch-römischen Phase (Kapitel 5bc) und in Ovids *Metamorphoses* (Kapitel 5d).

**(6) *Gleichrangigkeit bei der Behandlung literarischer und bildlicher Zeugnisse***: Altorientalische/altägyptische Kunst (Kapitel 2). – Ikonographie wichtiger frühgriechischer Heroen (Kapitel 3c). – Ikonographie der wichtigsten antiken Gottheiten (Kapitel 3d). – Zu literarischer Anregung und bildlicher Umsetzung bei Mythen Themen (Exkurs III). – Grundsätzliches zum Verhältnis von Text und Bild (Kapitel 5a). – Mythenstoffe in mittelalterlicher und neuzeitlicher Kunst (Kapitel 5ef) – Ergänzende Verweise auf Bildmaterial (Anhang 1). – Literarische und bildliche Hauptquellen des Mythos in Antike und Mittelalter (Anhang 2bc).

<sup>12</sup> Näheres zur Einzeldisposition des MH: Reinhardt, MSM 2012, 17-22 (Zusammenfassung mit Nachtrag zum Niobemythos).

(7) *Neue Aspekte zur geistesgeschichtlichen Bewertung des frühgriechischen Mythos*: Markanter Neuansatz gegenüber der mykenisch-minoischen und altorientalischen Tradition dank der Verschiebung des Schwergewichts von Göttermythen auf Heroenmythen mit konsequenter Vernetzung des Gesamtgeschehens (Kapitel 2). – Zentrales Identifikationsmodell für das frühe Griechentum (Kapitel 3a-c). – Klares Konzept zur Integration des mythischen Geschehens in einen göttlichen Schicksalsplan mit der Göttin Themis als oberster Instanz und Verkörperung des ‚kollektiven Gewissens‘ (Kapitel 3e). – Das mythische Weltbild mit klaren Vorgaben für angemessenes Verhalten (*sébas/aidōs*) und einer eher skeptischen Weltsicht als kritisch-rationale Abkehr von der ursprünglichen Dominanz des Numinosen und erster Schritt in Richtung Aufklärung (Kapitel 3f). – Die Dichotomie aus konservativer Konstanz und progressivem Wirkungspotential als Grundkomponente für die weitere Wirkungsgeschichte, z.B. im dialektischen Wechselspiel zwischen Mythos und Aufklärung (Kapitel 5).

Angesichts dieser stark geistes- und rezeptionsgeschichtlichen Ausrichtung ist es kein Zufall, dass der erste Abschnitt im Mythoshandbuch mit einem Zitat aus Aristoteles‘ *Metaphysik* beginnt, während am Ende der eigentlichen Untersuchung ein Zitat aus Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, ‚Dialektik der Aufklärung‘ steht:

In der Einleitung seiner *Metaphysik* (2.H. 4.Jh. v.Chr.) äußert Aristoteles folgende bemerkenswerte Gedanken (1. Buch, Kap. 2, 982b11-19): „Denn weil sie sich wunderten, begannen die Menschen jetzt und seit ihren ersten Ursprüngen zu philosophieren. Anfangs wunderten sie sich über das Unbegreifliche im Alltäglichen; dann untersuchten sie mit einiger Ratlosigkeit Schritt für Schritt auch bedeutendere Themen, z.B. die Phasen des Mondes, die Bahnen von Sonne und Sternen, die Entstehung des Alls. Wer aber ratlos ist und sich wundert, meint nicht zu wissen. Deswegen ist auch der Freund des Mythos (*philómythos*) irgendwie ein Freund von Wissen und Weisheit (*philósophos*); denn der Mythos besteht aus Wunderlichem, Wunderbarem, Erstaunlichem (*ho gár mýthos sýnkeitai ek thaumasiōn*).“<sup>13</sup>

So ergibt sich als Fazit auch für die Entwicklung in der Neuzeit: Mythos und Logos, Mythos und Philosophie, Mythos und Aufklärung sind nicht sich notwendig ausschließende Gegensätze, sondern zwei Seiten ein und derselben Medaille, zwei gleichberechtigte Grundformen kultivierter Geistigkeit, die im Normalfall zueinander in einer fruchtbaren Wechselbeziehung stehen. Man mag hoffen oder zweifeln, ob dies weiter so bleibt in einer Zeit, die kaum noch von der traditionellen Kultur des Gedächtnisses, dafür umso mehr von zunehmendem Verlust an historischem Bewusstsein geprägt ist. Wesentliche Voraussetzung für eine unverminderte Bedeutung von Mythen, aber auch von Sagen, Märchen und verwandten fiktionalen Bereichen wäre das, was Max Horkheimer und Theodor W. Adorno im Anschluss an Hegels *Phänomenologie des Geistes* für die Aufklärung konstatiert haben: „An jedem geistigen Widerstand, den sie findet, vermehrt sich bloß ihre Stärke.“<sup>14</sup>

### 3. Hinweise zum Konzept von MSM ([www.mythensagen.wordpress.com](http://www.mythensagen.wordpress.com))<sup>15</sup>

Wie beim Mythoshandbuch auf den Spuren von Roland Barthes die einleitende Liste von ‚Mythen des Alltags‘ zu dem Ergebnis führte: „Dieser neuere Begriff von ‚Mythos‘, der bezeichnenderweise im Sprachgebrauch der Moderne zunehmend synonym mit Begriffen wie Legende, legendärem Ruf, Kultfigur, Ikone und Idol verwendet wird, ist also in der neuesten Entwicklung immer trivialer und banaler geworden. Mythos ist neuerdings alles und nichts; fast alles hat heutzutage seinen Mythos“,<sup>16</sup> so ist derselbe Mangel an präziser Verwendung auch im Blick auf die übrigen fiktionalen Grundbegriffe festzustellen. Das gilt nicht nur für die Umgangssprache der Gegenwart und die journalistische Praxis, sondern auch zunehmend für

<sup>13</sup> Reinhardt, MH 2011, 15.

<sup>14</sup> Reinhardt, MH 2011, 415.

<sup>15</sup> Dort auch als Vorabdruck auf dem letzten Stand die Vorbemerkungen und das differenzierte Inhaltsverzeichnis zu MSM sowie ein vorläufiges Vergleichsschema zu frühgriechischen Mythen, mittelalterlichen Sagen und Grimms Märchen [endgültiges Schema in MSM 2012, 202/203].

<sup>16</sup> Reinhardt, MH 2011, 17-18.

aktuelle fachliche Publikationen. So weist neuerdings speziell das Wort ‚Legende‘ (mit dem gängigen Synonym ‚Mythos‘ im weitesten Sinn) ein erstaunlich breites Verwendungsspektrum auf, ganz abgesehen von der Tatsache, dass dieser Begriff in verschiedenen neueren Nationalsprachen nahezu bedeutungsgleich mit den verschiedenen Unterbegriffen von ‚fiktive Geschichte‘ verwendet wird. Als Ausgangspunkt für das zweite Buch dient daher ein konkretes Einzelzitat aus der aktuellen Tourismuswerbung:<sup>17</sup>

### „Dolomiten: Land der *Mythen* und *Legenden*

Wandern am „Kronplatz“ der Dolasilla, Heldin der Südtiroler *Sagenwelt*

„Es war einmal inmitten des Waldes...“ – genau so beginnen *Märchen*. Auch die „*Märchen* der Dolomiten“, ein echtes *literarisches Genre*, mit einer langen Tradition an *Geschichten*, die von Zwergen und Hexen, von Rittern und von Feen handeln. Im Naturpark Fanes-Sennes-Braies (...) atmet man gleichsam die Luft der *Märchen*, wenn man auf den Wegen wandert oder die Felswände berührt. Da gibt es zum Beispiel die *Geschichte*, dass heute noch einmal im Jahr bei Sonnenaufgang zwei geheimnisvolle weibliche Gestalten in einem Boot auf dem Pragser Wildsee, einer echten Perle inmitten der Berge, erscheinen. Dem *Mythos* nach sind es die Kriegsheldin Dolasilla und ihre Zwillingsschwester Lujanta, die unglückseligen Töchter des gierigen Königs von Fanes (...). Viele weitere *Legenden* leben noch heute. Die malerische Landschaft der Alpen, die Bühne der Natur, liefert der *Phantasie* überreichen *Stoff* für geheimnisvolle *Geschichten*: (...).“<sup>18</sup>

Da sich die zweite Publikation mit der überwiegend fiktionalen Erzähltradition (*folktale*) insgesamt beschäftigt, ist sie als ***weitgehend systematische Einführung auf dem neuesten Stand der Forschung*** zunächst wieder für die Praxis von Universität und Fachwissenschaften konzipiert (insbesondere für Klassische Philologie und Klassische Archäologie sowie Kunstgeschichte; aber in weitaus höherem Maße als das erste Buch auch für Komparatistik, Neuere Philologien; Soziologie, Psychologie; Evangelische/Katholische Theologie, Allgemeine Kultur- und Religionswissenschaft, Anthropologie).

Zugleich bietet die vorgelegte Fülle reizvoller Geschichten ***eine Art Lesebuch für ein breiteres Publikum***, insbesondere was die Behandlung des Märchens von Amor und Psyche (nach Apuleius) und die entsprechenden Rezeptionsglieder (Teil A, Kapitel 2) sowie die zahlreichen Mythen, Sagen, Legenden, Novellen und Märchen betrifft, die in den exemplarischen Motivreihen der zweiten Hälfte enthalten sind (Teil B). Dieses Anliegen, ein wissenschaftliches Werk vorzulegen, das auch für breitere Kreise halbwegs attraktiv sein sollte, passt allerdings kaum noch in eine Zeit, die immer weniger von der traditionellen bürgerlichen Kultur des Gedächtnisses, dafür umso mehr von der zumindest fragwürdigen Voraussetzung einer totalen digitalen Verfügbarkeit und vom eklatanten Verlust an historischem Bewusstsein geprägt ist.

Dabei sind Mythen, Sagen, Märchen und vergleichbare fiktionale Bereiche als das Erbe einer großen kulturellen Vergangenheit nach wie vor für die Gegenwart wichtig und auch in Zukunft unverzichtbar, so wenig eine neue junge Generation an Schulen, Universitäten und sonst wo noch von alledem wissen mag. Der ***Mensch*** ist und bleibt „***ein fiktionsbedürftiges Wesen***“ (Wolfgang Iser).<sup>19</sup> In frühgriechischen Mythen, mittelalterlichen Sagen und neueren Märchensammlungen von Giambattista Basile bis zu den Brüdern Grimm, in Fabeln von Aisopos bis zu Jean de Lafontaine, in der *Legenda Aurea* des Jacobus a Voragine oder in italienischen Renaissance-Novellen aus Boccaccios *Decameron* oder Giovanni Fiorentinos *Pecorone* – in all diesen fiktionalen Erzählungen geht es im Wesentlichen um uns selbst, speziell um die Möglichkeiten, mit markanten Orientierungspunkten aus der kulturellen Vergangenheit und kritischem Bewusstsein für unsere anthropologische Disposition das eigene

<sup>17</sup> Reinhardt, MSM 2012, 15.

<sup>18</sup> Werbeanzeige Süddeutsche Zeitung Nr. 168, 24./25.7. 2010, 10 [*Hervorhebungen* vom Verfasser].

<sup>19</sup> Wolfgang Iser, *Theorie der Literatur. Eine Zeitperspektive*. Konstanz 1992 (Konstanzer Universitätsreden 182), 21.



Leben sinnvoll und erfüllt zu gestalten. Die nach wie vor entscheidende Frage beim Umgang mit solcher Literatur hatte schon vor einiger Zeit die englische Nobelpreisträgerin Doris Lessing ihrer Titelheldin Martha Quest in den Mund gelegt: „Und während sie las, fragte sie sich: *Was hat das mit mir zu tun?*“<sup>20</sup>

Wissenschaftlich dominiert in dieser zweiten Publikation die Intention, im Anschluss an die Ergebnisse des Mythoshandbuchs (Teil A, Kapitel 1a) und z.T. auch zu seiner Ergänzung (speziell in Kapitel 1b-f sowie mit den Mythenbelegen in Teil B) einige Teilaspekte in der kontinuierlichen Gesamtentwicklung der europäischen Erzähltradition noch präziser zu erfassen, als dies speziell in der bisherigen Sagen- und Märchenforschung geschah. Dazu gehört auch der Versuch, nach Möglichkeit eine genauere Abgrenzung zwischen Mythen und Sagen (Kapitel 3a), Märchen (Kapitel 3b) sowie weiteren Kleingattungen (Kapitel 3c) vorzulegen. Im Einzelnen ergibt sich folgende Disposition:

#### Teil A. *Mythen, Sagen, Märchen und verwandte Bereiche*

Nach einem ergänzenden Überblick zu ‚Märchenelementen‘ im antiken Mythos, die ein beachtliches Basispotential für die spätere Sagen- und Märchentradition bieten (Kapitel 1c-f), wird die bekannte, auf der Grenze zwischen Mythos und Märchen stehende Geschichte von Amor und Psyche (nach Apuleius) eingehend behandelt im Blick auf antike Mythenparallelen, spätere Märchenparallelen sowie die breite literarische Rezeption bis zur Neuzeit (Kapitel 2a-e; mit Exkurs I zur bildlichen Tradition des Stoffes). Nach einem knappen Überblick zum Stand der Forschung und einem kurzen Einstieg (mit drei spezifischen Textkollagen zu Mythos, Sage und Märchen) folgen recht genaue Bestimmungen zu Grundcharakter und Einzelkriterien der umfangreichen Sagenliteratur (Kapitel 3a; Alter Orient, Altes Testament, Griechen/Römer, Mittelalter) sowie zu wichtigen neuzeitlichen Sammlungen von Kunst- und Volksmärchen (Kapitel 3b; speziell Giambattista Basile, *Pentamerone*; Madame d’Aulnoy, *Contes des Fées*; Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*) mit einem zusammenfassenden Vergleichsschema von frühgriechischen Mythen, mittelalterlichen Sagen und Grimms Märchen. Auch die abschließenden Ausführungen zu den Kleingattungen Fabel, Legende, Novelle und ergänzend auch zum Roman (Kapitel 3c; mit Exkurs II zu Motivparallelen aus antiken Mythen in christlichen Legenden) laufen auf halbwegs genaue Abgrenzungen zum antiken Mythos hinaus.

#### Teil B: *Exemplarische Motivreihen zu Mythos und anderen Bereichen*

Dieser überwiegend theoretische Ansatz aus der ersten Hälfte der Untersuchung wird in der zweiten Hälfte, auch zur praktischen Bestätigung der zuvor erarbeiteten Definitionskriterien, erweitert durch zehn exemplarische Motivreihen, in denen die ebenso reiche wie faszinierende Rezeptionsgeschichte des antiken Mythos jeweils dokumentiert wird an einem mehr oder weniger identischen Kernmotiv in Sage, Märchen, Novelle und Legende (am Rande auch in antikem Roman und neuerem Drama). Die getroffene Themenauswahl ergab sich im Anschluss an die Ausführungen im Mythoshandbuch bzw. aus dem hier zur literarischen Nachwirkung des Märchens von Amor und Psyche herangezogenen Material, teilweise aber auch unabhängig davon. Dabei versteht sich diese ebenso selektive wie repräsentative Zusammenstellung von Einzelbelegen aus verschiedensten fiktionalen Bereichen und Gattungen zugleich als Ergänzung zu Elisabeth Frenzels Standardwerk ‚Motive der Weltliteratur‘ (6. Aufl. 2008) und zu vergleichbaren Handbüchern. Eine knappe Abrundung zu vier weiteren Motiven (Inzestvarianten; Mitgeben des ‚Uriabriefes‘; Hinübertragen über den Fluss; Apotheose, Himmelfahrt, Erhebung) enthält der abschließende Exkurs III.

Was Anordnung und Reihenfolge der exemplarischen Motivreihen betrifft, so stehen am Anfang drei Standardmotive, die sich auf Geburt und Jugend überwiegend von Götter- und

<sup>20</sup> Doris Lessing, Martha Quest. Stuttgart 1981, 296 [Hervorhebung vom Verfasser].

Heldenkindern, gewisse Komplikationen beim Heranwachsen von weiblichen Wesen und die Bewährung von Helden im Kampf gegen bedrohliche Ungeheuer beziehen:

**1. *Geburt, Aussetzung und Überleben des ‚Königskindes‘:***

43 Belege; darunter 22 griechische Mythen, sechs Belege zu Altorientalischem/Alttestamentlichem, ein römischer Mythos, zwei antike Liebesromane, neun mittelalterliche Sagen, drei europäische Märchen.

**2. *Das eingeschlossene Mädchen im Turm und der Goldregen:***

16 Belege; darunter zwei griechische Mythen, eine altorientalische Sage, vier mittelalterliche Sagen, eine christliche Legende, ein Orientmärchen, sieben europäische Märchen.

**3. *Der Prinz, die Prinzessin und das bedrohliche Ungeheuer:***

21 Belege; darunter zwei griechische Mythen, sechs mittelalterliche Sagen, eine christliche Legende, zwei Episoden aus einem Renaissanceepos, zehn europäische Märchen.

Wie es bei dem letzten Thema durchweg schon um einen jungen Helden und eine bedrohte Königstochter geht, so haben die vier folgenden Motivreihen im weitesten Sinn mit dem Verhältnis der Geschlechter zu tun, und zwar im Einzelnen mit Problemen der Partnerwahl, mit Verwandlung, Verkleidung oder Verstellung im Blick auf ein geliebtes oder begehrtes Wesen, mit unterschiedlichen Formen von Frauennötigung sowie mit Verleumdung eines jungen Mannes durch eine zurückgewiesene Frau:

**4. *Die überwiegend lebensbedrohende Freierprobe:***

31 Belege; darunter elf griechische Mythen, eine antike Historiennovelle, ein antiker Roman, vier mittelalterliche Sagen, ein Orientmärchen, dreizehn europäische Märchen.

**5. *Personale Verwandlung/Verkleidung/Verstellung speziell aus Liebe(sbegehren):***

38 Belege; darunter sieben griechische Mythen, ein römischer Mythos, eine hellenistische Novelle, eine römische Komödie, vier mittelalterliche Sagen, neun Renaissancenovellen, fünf englische Komödien, ein Opernlibretto, ein Orientmärchen, acht europäische Märchen.

**6. *Frauennötigung, Frauenraub und Vergewaltigung:***

37 Belege; darunter 21 griechische Mythen, drei alttestamentliche Sagen, eine hellenistische Novelle, ein römischer Mythos, zwei römische Sagen, fünf mittelalterlichen Sagen, zwei Renaissancenovellen, zwei europäische Märchen.

**7. *Die Verleumdung des jungen Mannes durch eine verschmähte (Ehe-)Frau:***

16 Belege; darunter acht griechische Mythen, ein altägyptischer Mythos, eine alttestamentliche Sage, eine Episode aus antikem Liebesroman, eine mittelalterliche Sage, zwei Renaissancenovellen, ein europäisches Märchen.

Auf eher formale, mit Zahlen zusammenhängende Aspekte beziehen sich die letzten Motivreihen mit der Konzentration auf den letzten Augenblick, auf das erste Wesen, das in der weiteren Erzählung eine Rolle spielt, und auf die klassische Trias gestellter Aufgaben:

**8. *Die Heimkehr des Gatten (oder Verlobten) im letzten Augenblick:***

13 Belege; darunter ein griechischer Mythos, fünf mittelalterlichen Sagen, eine Renaissancenovelle, sechs europäische Märchen.

**9. *Lebensgefahr oder Liebeszauber: Grundtyp ‚Das erste Wesen, das...‘:***

16 Belege; darunter drei griechische Mythen, eine alttestamentliche Sage, drei griechische Sagen, drei mittelalterliche Sagen, eine englische Komödie, fünf europäische Märchen.

**10. *Das klassische Dreierschema speziell der gestellten Aufgaben:***

36 Belege; darunter fünf griechische Mythen, ein antikes Mythenmärchen, drei mittelalterliche Sagen, eine Renaissancenovelle, ein Orientmärchen, 25 europäische Märchen.

Insgesamt ergeben sich für die zweite Untersuchung aus den dargelegten Voraussetzungen und den hier skizzierten Grundzügen folgende Aspekte; die insbesondere für den narratologischen Gesamtbereich (Erzählforschung/Motivforschung) relevant sind:

- (1) **Vertretbare Systematisierung des Gesamtbereiches mit möglichst deutlicher Abgrenzung unter den Teilkomplexen als zentrales Anliegen:** Einführung in Mythen, Sagen und Märchen als Kernbereiche von *folktale* mit Herausarbeitung wesentlicher Unterscheidungskriterien speziell zu frühgriechischen Mythen, mittelalterlichen Sagen und Grimms Märchen als wesentlichen Teilbereichen (Kapitel 3ab). – Einführung in die Kleingattungen Fabel, Legende und Novelle unter Hervorhebung wesentlicher Grundzüge und Unterscheidungskriterien (Kapitel 3c).
- (2) **Möglichst sachgemäße Terminologie in den Grundbegriffen:** Strengere Scheidung von ‚Mythos‘ und ‚Sage‘ (Kapitel 3a). – Reduzierung von ‚Legende‘ auf den religiösen Kernbereich (Kapitel 3c, Abschnitt 2). – Mischformen wie ‚Mythenovellen‘ und ‚Mythenmärchen‘ (Kapitel 2a-d), ‚Märchenlegenden‘ und ‚Märchenovellen‘ (Kapitel 3bc) sowie ‚Mythenfabeln‘ (Kapitel 3c, Abschnitt 1).
- (3) **Einblicke in wichtige Teilbereiche der Sagen- und Märchenforschung:** Problematik der Existenz einer eigenen Gattung Märchen in der Antike (Kapitel 1b). – Überblick zum Stand der Forschung speziell zu Mythen und Märchen in bipolarer Betrachtungsweise (Einleitung zu Kapitel 3). – Modifizierung von Max Lüthis ‚Märchenästhetik‘ mit der Trias Eindimensionalität – Nivellierung – Reduzierung (Kapitel 3b).
- (4) **Substantielle Ergänzungen zum antiken Mythos als Ausgangs- und Zielpunkt des Gesamtprojekts:** ‚Märchenelemente‘ im antiken Mythos als Basispotential der späteren Erzähltradition (Kapitel 1c-f). – Das mythologische Kunstmärchen von Amor und Psyche nach Apuleius und seine wesentlichen Mythenparallelen (Kapitel 2ab). – Mythenthemen in der antiken Fabel, in christlichen Legenden und im modernen Roman (Kapitel 3c/Exkurs II). – Mythenbelege als Vorgaben für die weiteren Rezeptionsglieder in den exemplarischen Motivreihen (Teil B).
- (5) **Weitgehende Berücksichtigung der rezeptionsgeschichtlichen Dimension:** Vorgaben im antiken Mythos für die spätere Sagen- und Märchentradition (Kapitel 1c-f). – Überblick zur literarischen (und bildlichen) Rezeptionsgeschichte des Märchens von Amor und Psyche (nach Apuleius). – Überblicke zur historischen Entwicklung des Sagenkomplexes und der Gattungen Märchen, Fabel, Legende und Novelle (Kapitel 3a-c). – Eingehende diachrone Behandlung von Kernmotiv(en) in den exemplarischen Motivreihen (Teil B).
- (6) **Ansätze einer gleichrangigen Behandlung literarischer und bildlicher Zeugnisse:** Zur ikonographischen Tradition des Märchens von Amor und Psyche mit Anmerkungen zum Verhältnis von Literatur und Bildender Kunst in der Kultur der Gegenwart (Exkurs I). – Begrenzte ergänzende Verweise auf Bildmaterial (Anhang 1).
- (7) **Hervorhebung einiger geistesgeschichtlicher Aspekte der europäischen Erzähltradition:** Relative Kontinuität von ‚Märchenelementen‘ im antiken Mythos und in der späteren Sagen- und Märchentradition (Kapitel 1c-f). – Die Rezeptionsglieder zum Märchen von Amor und Psyche nach Apuleius auch als Äußerungen des jeweiligen Zeitgeistes (Kapitel 2e). – Versuch einer Fixierung spezifischer Zentralbegriffe in der Mythen-, Sagen- und Märchentradition (Kapitel 3ab). – Latentes christliches Substrat in den Grimmschen Märchen (Kapitel 3b). – Mythos und Legende zwischen Polytheismus und Monotheismus (Kapitel 3c, Abschnitt 2). – Höchst unterschiedliche Zusammensetzung und gattungsmäßige Ponderierung bei den Einzelbelegen der exemplarischen Motivreihen auch als Ausdruck des jeweiligen Zeitgeistes (Zusammenfassungen zu den einzelnen Motivreihen in Teil B).

Nachdem inzwischen die Arbeiten an Text und Anmerkungen auch des zweiten Buches weitgehend abgeschlossen sind, bleiben außer wenigen Nachträgen und der Koordination des Ganzen nur noch die Erstellung der Register und die Abrundung der Bildhinweise, um voraussichtlich im Februar 2012 das Gesamtprojekt vollständig vorzulegen.

**(8) Neues von Mythen, Sagen und Märchen (2019)<sup>1</sup>****1. Voraussetzungen für MH 2011/MSM 2012:**

Parallel zur Veröffentlichung des ersten systematischen Handbuchs zum antiken Mythos<sup>2</sup> und der unmittelbar daran anschließenden Einführung zum Gesamtbereich von Mythen, Sagen und Märchen mit ausgesuchten exemplarischen Motivreihen<sup>3</sup> hatte bereits eine begleitende Einführung zum Gesamtprojekt (2011)<sup>4</sup> die wesentlichen Bedingungen für dessen Entstehung dargelegt. Die betreffenden Ausführungen bezogen sich sowohl auf die persönlichen Voraussetzungen des Verfassers wie auch auf seine wissenschaftlichen Ansätze und Intentionen bis zum Abschluss der Publikation beider Werke.

Nachdem im Mythoshandbuch erstmals die für frühgriechische Mythen konstitutiven Grundkategorien erarbeitet worden waren (MH 87-248), auch als Unterscheidungskriterien zwischen älteren und jüngeren Mythen z.B. aus Ovids *Metamorphosen* (MH 364-407), stand am Beginn der ergänzenden Einführung zur übrigen fiktionalen Erzähltradition der dezidierte Vorsatz (MSM 15f.), angesichts der unpräzisen Verwendung weiterer fiktionaler Grundbegriffe selbst in aktuellen Fachpublikationen nun auch für Sagen, Märchen und weitere Kleingattungen wie Fabel, Legende und Novelle zu halbwegs genauen Bestimmungen von Grundcharakter und Einzelkriterien zu kommen (Teil A, MSM 138-239).

Dieser vorwiegend theoretische Ansatz, eine weitgehend systematische Einführung auf dem neuesten Stand der Forschung, die auch eine kritische Revision der ‚Märchenästhetik‘ von Max Lüthi enthielt, wurde dann zur praktischen Bestätigung der erarbeiteten Definitionskriterien erweitert durch zehn exemplarische Motivreihen (Teil B, MSM 240-502; knappe Abrundung zu vier weiteren Teilmotiven: 503-518), in denen die ebenso reiche wie faszinierende Rezeptionsgeschichte des antiken Mythos jeweils dokumentiert wurde an einem mehr oder weniger identischen Kernmotiv in Sage, Märchen, Novelle und Legende (am Rande auch in antikem Roman und neuerem Drama). Das dabei herangezogene Material stammte im Wesentlichen aus der europäischen Erzähltradition.

Die in diesen Motivreihen und den Rezeptionsgliedern des Märchens von Amor und Psyche (MSM 74-121) vorgelegte Fülle reizvoller Geschichten ergab eine Art Lesebuch für ein breiteres Publikum. Wissenschaftlich dominierte die Intention, im Anschluss an die Ergebnisse des Mythoshandbuchs (MSM 16-21) und zu seiner Ergänzung einige Teilaspekte in der Gesamtentwicklung der europäischen Erzähltradition noch präziser zu erfassen, als dies in der bisherigen Sagen- und Märchenforschung geschehen war. Dazu gehörte auch der Versuch, genauere Abgrenzungsschemata zwischen antiken Mythen, mittelalterlichen Sagen und Grimms Märchen (MSM 202f.) sowie weiteren Kleingattungen (MSM 228) vorzulegen. Die getroffene Themenauswahl für die Motivreihen ergab sich aus dem im Mythoshandbuch bzw. zur Nachwirkung des Märchens von Amor und Psyche bei Apuleius herangezogenen Material, aber auch unabhängig davon. Diese ebenso selektive wie repräsentative Zusammenstellung aus verschiedensten fiktionalen Komplexen und Gattungen verstand sich auch als Ergänzung zu Elisabeth Frenzels Standardwerk ‚Motive der Weltliteratur‘ (Stuttgart 6. Aufl. 2008) und vergleichbaren Handbüchern.

<sup>1</sup> Originalbeitrag Herbst 2019. – Eine vorläufige Fassung dieses Beitrags (2016), die sich vorwiegend auf Reinhardt, MSM 2012 und die vorläufigen Nachträge (2016) bezog, wurde von der Redaktion für Märchenspiegel 2017 angenommen, doch leider nicht publiziert.

<sup>2</sup> Reinhardt, MH 2011. Weitere Angaben unter [www.mythoshandbuch.wordpress.com](http://www.mythoshandbuch.wordpress.com) (z.B. Auszüge aus bisherigen Rezensionen).

<sup>3</sup> Reinhardt, MSM 2012. Weitere Angaben unter [www.mythensagen.wordpress.com](http://www.mythensagen.wordpress.com) (z.B. Auszüge aus bisherigen Rezensionen).

<sup>4</sup> Vf., Das erste systematische Handbuch zum antiken Mythos. Zur Entstehung des Gesamtprojekts und seiner Bedeutung für die Fachwissenschaften. In: Freiburger Universitätsblätter 194, 2011, 17-31 (hier auf S. 96-107).

## 2. Rezensionen zu MH 2011 und MSM 2012

Die ersten Reaktionen unmittelbar nach dem Erscheinen von MH (März 2011) und MSM (Februar 2012) waren recht positiv.<sup>5</sup> So kam einer der ersten Rezensenten, der Volkskundler Willi Höfig, in seiner ausführlichen Besprechung von MH zu der abschließenden Bewertung: „Es ist keine Frage, daß die Darstellung den Untertitel „ein systematisches Handbuch“ entschieden zu Recht trägt. Die gelungene Verbindung von Detailfreude und großbogigem Überblick ist bei Werken zur griechischen Mythologie nicht unbedingt die Regel. Innovative Überlegungen erscheinen nicht abgehoben, sondern aus dem Stoff selbst hervorgegangen. Aufklärung ist Teil der Geistes- wie der Mythengeschichte, das gilt für den Stoff wie für den Autor. Ohne dieses Handbuch antike Mythologie zu betreiben, könnte sich in Zukunft als fahrlässig erweisen.“<sup>6</sup> Seine spätere Rezension von MSM kam zu dem abschließenden Fazit: „Die hier geübte Zusammenfassung des Materials zu Entwicklungsreihen wird von Nutzen für die Volkserzählforschung sein, in der die vorliegende Arbeit in Zukunft einen wichtigen Platz einzunehmen geeignet ist. [...] Als systematischer Schatzbehälter mythenbezogenen Erzählguts hätte auch dieser Folgeband das dem ersten Teil vorbehaltene Epitheton eines systematischen Handbuchs vollauf verdient.“<sup>7</sup>

Der Klassische Philologe Peter Riemer (Saarbrücken) begann seine ausführliche fachwissenschaftliche Besprechung von MH<sup>8</sup> mit der Einschätzung: „Udo Reinhardts (R.) Buch über den antiken Mythos trägt zu Recht den Untertitel „systematisches Handbuch“. Noch nie zuvor ist ein Projekt dieser Art so umfassend in Angriff genommen und realisiert worden“, und schloss mit der zusammenfassenden Bewertung: „Mit dem ‚Handbuch zum antiken Mythos‘ hat R. eine geradezu unerschöpfliche, teilweise recht disparate Materialfülle in klare Strukturen gegossen und ein Nachschlagewerk vorgelegt, das nicht nur die einzelnen Mythen erläutert, einordnet und in den jeweiligen Traditionszusammenhang stellt, sondern auch auf ergänzendes „Bildmaterial“ (426-447) und „Bildliche Quellen des Mythos in Antike und Mittelalter“ hinweist (455-458). [...] Der ganze Facettenreichtum des stattlichen Werkes lässt sich in einer Rezension nur unzureichend wiedergeben. Das Buch war definitiv ein Desiderat und ist jetzt, da es vorliegt, unentbehrlich.“

Die Eröffnung seiner Rezension zu MSM:<sup>9</sup> „Der vorliegende Band zu ‚Mythen – Sagen – Märchen‘ (MSM) ist nicht das erste monumentale Werk, das Udo Reinhardt (R.) den Stoffen und Motiven der erzählenden Literatur gewidmet hat. Mit dem 2011 publizierten „systematische(n) Handbuch“ zum antiken Mythos [...] hat R. bereits klar herausgestellt, wie man den Mythos als literarisches Phänomen gattungstypologisch einordnen sollte. [...] Es ist nur folgerichtig, dem systematischen Mythoshandbuch ein Pendant an die Seite zu geben, in dem es um jene anderen Termini geht, von denen einige oft so verwendet werden, als handle es sich bei ihnen um austauschbare Synonyme. Was zeichnet im Gegensatz zu einem klassischen Mythos ein Märchen aus? Was ist eine Sage? Was hat es mit den übrigen Bezeichnungen auf sich, mit Legende, Fabel oder Novelle?“

Riemers Fazit am Schluss der Rezension: „Das Buch hat viele Vorzüge: übersichtliche Anordnung der Kapitel, sukzessive Darlegung der verschiedenen Gattungsbegriffe und zugleich die plausible Abgrenzung voneinander, dazu wertvolle Anhänge (Bildhinweise, Literaturverzeichnis, Register). Ein besonderes Kompliment sei aber ausgesprochen für die sprachlich gelungene Leserlenkung in den Erzählabschnitten, etwa bei der Nacherzählung von Apuleius' Kunstmärchen ‚Amor und Psyche‘ (S. 55-58), dem breiten Spektrum von literarischen Rezeptionsgliedern (S. 74-122) oder den vielen Geschichten im Zusammenhang

<sup>5</sup> Übersicht zu allen bisherigen Rezensionen (mit Textauszügen) unter [www.mythoshandbuch.wordpress.com](http://www.mythoshandbuch.wordpress.com) bzw. [www-mythensagen.wordpress.com](http://www-mythensagen.wordpress.com).

<sup>6</sup> Rezension (2012) in IFB 12-4, [ifb.bsz-bw.de/bsz340069767rez-1.pdf](http://ifb.bsz-bw.de/bsz340069767rez-1.pdf).

<sup>7</sup> Rezension (2012) in IFB 12-4, [ifb.bsz-bw.de/bsz363865713rez-1.pdf](http://ifb.bsz-bw.de/bsz363865713rez-1.pdf).

<sup>8</sup> Rezension in: Gymnasium 120, 2013, 199-201.

<sup>9</sup> Rezension in: Gymnasium 121, 2014, 422-424.

der Motivreihen (S. 240ff.). Man fühlt sich an Ovid erinnert. Die Erzählungen wirken wie an einer Perlenschnur aufgereiht. Sowohl das zuvor erschienene Mythoshandbuch als auch das hier besprochene Werk zu den Gattungen Mythos, Sagen und Märchen bezeugen die außerordentliche Bedeutung der altgriechischen Erzählkultur. Ohne diese wäre die abendländische Literatur eine andere, eine ärmere. Ihre Fülle haben R.s langjährige Forschungen zur europäischen Erzähltradition erneut erschlossen. Beide Handbücher sind je für sich, besser noch gemeinsam, eine Bereicherung für jeden Bücherschrank.“

Trotz der einheitlich positiven Besprechungen blieb das Mythoshandbuch in den wichtigen großen Rezensionszeitschriften wie *Gnomon*, *Anzeiger für Altertumswissenschaft*, *Revue des Études Grecques* und *Classical Review* ohne Besprechung und wurde wohl auch deshalb in der neuesten Forschungsliteratur kaum zitiert oder gar näher berücksichtigt. Nach den aktuellen Bibliothekskatalogen ist es im gesamten Ausland immer noch nahezu unbekannt (mit Ausnahme fast aller großen Elite-Universitäten in den USA). Immerhin wird es in der deutschsprachigen Mythosforschung allmählich zu den Standardwerken gezählt.

Noch weniger Beachtung fand bisher die fächerübergreifende Ergänzung zum Gesamtkomplex von Mythen, Sagen und Märchen, die nach Ausweis der aktuellen Bibliothekskataloge im deutschsprachigen Raum zwar weitgehend verfügbar ist, doch selbst in der deutschsprachigen Märchenforschung nahezu unbeachtet blieb (etwa bei Neumann 2013, Uther 2015, Merkel 2015; keine Erwähnung bei Kathrin Pöge-Alder, *Märchenforschung*. Tübingen 3. Aufl. 2016, Stefan Neuhaus, *Märchen*. Tübingen/Basel 2. Aufl. 2017), ebenso wie in der internationalen Märchen- und Erzählliteratur sowie den wichtigsten Rezensionsorganen (mit Ausnahme der Besprechung von Kurt Franz in: *Märchenspiegel* 1/2017, 54f.).

### **3. Erste Recherchen bis zum Erscheinen der ersten Nachträge (2012-2016)**

Da das Gesamtprojekt von vornherein als ‚Ein-Mann-Unternehmen‘ konzipiert war, musste allein schon aufgrund der völlig neuartigen Grundkonzeption beider Publikationen mit einem gewissen Maß an fachwissenschaftlichen Defiziten gerechnet werden. Daher setzte beim Verfasser bereits unmittelbar nach der Publikation eine umfangreiche Sammeltätigkeit ein mit dem dezidierten Vorsatz, in unterschiedlichsten Recherchen einerseits die vorgelegte Substanz beider Werke um wesentliche noch nicht oder zunächst nur unzureichend berücksichtigte Teilaspekte zu ergänzen, andererseits die schon recht umfassende Materialbasis spez. für MSM im Bereich der exemplarischen Motivreihen (Teil B) kontinuierlich zu erweitern.

#### **a. Entwicklung der mythologischen Arbeit bis zu MH Ntr. 2016**

Die entsprechenden Recherchen zum Mythoshandbuch waren zeitlich erst einmal eingeschränkt bis zum Abschluss der Arbeiten an der größeren Arachne-Monographie (2014).<sup>10</sup> Alle kleineren Beiträge des Verfassers in der Folgezeit bis 2016 galten noch fast ausschließlich der Mythosforschung. Der auch fachdidaktisch interessante Ansatz ‚Mythen und Mythenovellen in Ovids Metamorphosen‘ (2012)<sup>11</sup>, basierend auf MH 364-404, führte zu zahlreichen Vorträgen bei Tagungen im deutschsprachigen Raum. Die drei Spezialbeiträge zu ‚Mythos und Sklaverei‘, ‚Andromeda in Jaffa‘ und ‚Sirenen‘ (2013)<sup>12</sup> bezogen sich fast nur auf den antiken Mythos, der aus einem Vortrag beim DAV-Kongress Erfurt (2012) hervorgegangene Doppelbeitrag ‚Der antike Mythos in der europäischen Kunst von der Renaissance bis zur Gegenwart‘ (2013/14)<sup>13</sup> auf dessen rezeptionsgeschichtliche Dimension. Die Festgabe ‚Der Kampf der Lapithen und Kentauren‘ (2015)<sup>14</sup> zielte auf die spezielle Behandlung des Themas bei Ovid (*Metamorphoses* 12,210-535; Saalschlachtvariante) und

<sup>10</sup> Reinhardt 2014b [Kürzel nach der Publikationsliste hier auf S. 244-256]; Näheres hier auf S. 133-136.

<sup>11</sup> In: *IANUS* 33, 2012, 59-61 (= Reinhardt 2012b).

<sup>12</sup> Reinhardt 2013a/2013b/2013d.

<sup>13</sup> In: *IANUS* 34, 2013, 39-49 (= Reinhardt 2013c)/*IANUS* 35, 2014, 39-53 (= Reinhardt 2014a).

<sup>14</sup> In *Festschrift für Peter Riemer*, St. Ingbert 2015, 187-208 (= Reinhardt 2015a).

deren hypothetische Vorlage in der attischen Tragödie (Aischylos). Der Aufsatz ‚Mythen und Sagen aus Königszeit und früher Republik im Geschichtswerk des Livius‘ (2015)<sup>15</sup> bezog sich auf den Grenzbereich zwischen fiktivem römischem Mythos und pseudohistorischen republikanischen Sagen. Auch die sechs Rezensionen aus diesem Zeitraum (2012-2015) hatten ausschließlich mythische Themen zum Gegenstand.<sup>16</sup>

Zu den äußeren Anregungen bei der ‚Arbeit am Mythos‘ in dieser Phase zählte eine Iran-Reise (2014), bei der die eigenartige Mittelstellung des Zoroastrismus zwischen Poly- und Monotheismus zu weiteren Überlegungen über diese Thematik Anlass gab (vgl. MH Ntr. 2016, 12-14 zu MH 35). Als Ergebnis der mythologischen Recherchen aus dieser ersten Phase seit 2012 kam im Selbstverlag ein schmales Heft von Nachträgen zur Erstauflage des Mythoshandbuchs (MH Ntr. 2016)<sup>17</sup> mit folgender Disposition heraus: 1. Überblick zu übergreifender Ergänzungsliteratur (1-8); 2. Einzelnachträge (8-70); Teilregister (71-80).

Die Einzelnachträge enthielten neben bibliographischen Ergänzungen zu überwiegend neuerer Forschungsliteratur über Hauptautoren des Mythos (z.B. Homer, Hesiod, Stesichoros, Pindar, Bakchylides, Apollonios Rhodios, Lykophron, Parthenios, Diodor, Apollodor, Lukian, Quintus Smyrnaeus, Nonnos; Vergil, Ovid, Seneca tragicus, Valerius Flaccus, Statius, Hygin, Claudianus, Dracontius und spätantike Mythographen) auch ergänzende Ausführungen zu grundsätzlichen Fragen (z.B. Polytheismus/Monotheismus, Zusammenhang von Kosmogonie und Gründungsmythen; Problem der ‚gesunkenen Gottheiten‘; Schicksalsdenken als konstituierender Faktor im frühgriechischen Mythos; Herausarbeiten wichtiger Teilaspekte in den Troiamythen incl. *Ilias/Odyssee*; Varianten der späteren Mythenrezeption). Aus den zunehmend narratologischen Recherchen ergaben sich schon einige Detailverweise auf Beziehungen zwischen Mythen und Märchen (z.B. ‚Amazonen in Orientmärchen‘: MH Ntr. 2016, 20f. zu MH 19).

## b. Entwicklung der narratologischen Arbeit bis zu MSM Ntr. 2016

Parallel dazu setzte ab 2014 eine immer intensivere Erarbeitung von narratologischem Zusatzmaterial ein, das in MSM 2012 weder im eher theoretischen Teil A noch in den praktischen Motivreihen von Teil B berücksichtigt worden war. Der beträchtliche Zuwachs aus der europäischen Erzähltradition (dazu MSM Ntr. 2016, 8f.) ging vor allem auf Novellen und Märchen aus Italien, Frankreich, Deutschland/Dänemark zurück. Im Vordergrund standen italienische Renaissancenovellen (Boccaccio, Giovanni Fiorentino, Bandello, Straparola), italienische Kunstmärchen (spez. Basile) und französische Kunstmärchen (Perrault, Madame d’Aulnoy) sowie die späteren Märchensammlungen nicht nur der Brüder Grimm, sondern auch von Musäus, Bechstein und Andersen. Auch die interessanten griechischen Volksmärchen wurden schon ansatzweise hinzugezogen. Aus diesen Recherchen ergaben sich zahlreiche weitere Haupt- und Ergänzungsbelege zu den exemplarischen Motivreihen aus MSM (Teil B). Manchmal spielte auch der Zufall eine Rolle, z.B. schon bei einer Südengland-Studienreise (2012), als der Reiseleiter auf Geoffrey of Monmouth, *De gestis Britorum*, und die Geburtsgeschichte des späteren Königs Artus hinwies (später als Hauptbeleg zu Motivreihe 5 in MSM Ntr. 2016, 67 zu MSM 361).

Nachdem mit der ‚Geschichte von Malik und der Prinzessin Schirin‘ (MSM 207-209) und ‚Prinz Kalaf in der Freierprobe um Prinzessin Turandot‘ (MSM 344-346) innerhalb des Projekts bisher nur zwei Paradebeispiele aus den *Märchen aus 1001 Tag* behandelt worden waren, gab es den entschieden größten Nachholbedarf für die orientalische Erzähltradition (dazu MSM Ntr. 2016, 3-8). Daher wurden ab Frühjahr 2014 die beiden umfangreichen Corpora *Märchen aus*

<sup>15</sup> In: IANUS 36, 2015, 54-68 (= Reinhardt 2015b).

<sup>16</sup> Reinhardt Rez. 2012, Rez. 2013a, Rez. 2013b, Rez 2014a, Rez 2014b, Rez. 2015 (Jamme-Matuschek, Handbuch der Mythologie. Darmstadt 2014: Nachdruck hier auf S. 115-119).

<sup>17</sup> Vf., Nachträge (2016) zur Erstauflage von *Der antike Mythos* (2011). Mit ergänzenden Beiträgen zu weiteren mythischen Einzelaspekten. Beilage zu: [www.mythoshandbuch.wordpress.com](http://www.mythoshandbuch.wordpress.com). Mainz 2016; 80 S.

*1001 Nacht* und *Märchen aus 1001 Tag* sowie ergänzende Sammlungen wie *Morgenländische Geschichten* spez. im Blick auf die weiteren Belege zu den exemplarischen Motivreihen von MSM (Teil B) durchgesehen, mit dem Ergebnis, dass der beachtliche Materialzuwachs sich sogar im Untertitel der späteren Publikation spiegelte.

Als Summe dieser Recherchen erschien ein umfangreiches Heft von Nachträgen zur Erstauflage der Einführung zu Mythen, Sagen und Märchen incl. Motivreihen (MSM Ntr. 2016)<sup>18</sup> mit folgender Disposition: 1. Grundsätzliches zu Orientmärchen und zur europäischen Novellen- und Märchentradition (3-12); 2. Einzelnachträge (13-102); Teilregister (103-112). Der einleitende Abschnitt, in dem nach einer grundlegenden ‚Einführung in die Welt der Orientmärchen‘ (1-8) weitere ‚Ergänzungen zur europäischen Novellen- und Märchentradition‘ (8-9) und ‚Aktuelle Hinweise zur Abgrenzung von Mythen, Sagen und Märchen‘ (9-12) folgten, dokumentierte bereits die gegenüber der Erstauflage erheblich erweiterte Materialbasis nicht nur innerhalb der europäischen Erzähltradition, sondern auch durch Einbeziehung der breiten orientalischen Erzähltradition.

Die umfangreichen Einzelnachträge gingen, abgesehen von ergänzenden bibliographischen Angaben zu meist neuerer Forschungsliteratur, vorwiegend auf die breite Ergänzungslektüre und aktuelle Recherchen zu verschiedenen Einzelthemen zurück, etwa zu Grausamkeit und Terror, Schwarz-Weiß-Schema und christlichem Substrat in Märchen sowie zur Orientnovelle der schönen Aruja in den Nachträgen zu Teil A, aber auch zur Abgrenzung von Motiv und Motifem am Anfang der Nachträge zu Teil B (MSM Ntr. 2016, 45 zu MSM 240).

Immer wieder stand der Vergleich zwischen europäischem *folktale* und orientalischer Erzähltradition im Vordergrund, mit dem Fazit, dass sich für die MSM 2012 exemplarisch behandelten Standardmotive z.T. signifikante Unterschiede in Häufigkeit und Verwendung zwischen beiden Bereichen ergaben (MSM Ntr. 2016, 7; 48ff.). Dieses Kriterium ermöglichte zugleich schon einige weitergehende Rückschlüsse auf das jeweils spezifische kulturelle Substrat, das den beiden großen Traditionsströmen zugrunde liegt. Zum Materialzuwachs aus europäischer Erzähltradition zählten als bemerkenswerte *highlights* u.a. in Motivreihe 5 die Geburtsgeschichte von König Artus; Bandello, *Novelle 2,36* als Vorlage für Shakespeare und Alamannis *Novelle La Contessa di Tolosa*; in Motivreihe 6 die Geschichte der Kastellanin von Vergy und Madame d’Aulnoys Märchen *Belle Belle ou Le Chevalier Fortuné* (CF 6,3).

#### **4. Weitere Recherchen bis zum Erscheinen der definitiven Nachträge (2016-2018)**

Mit dem Erscheinen der vorläufigen Nachträge zu MH bzw. MSM (2016) änderte sich auch der Forschungsschwerpunkt des Verfassers, so dass es danach kaum noch ausschließlich um Mythos ging<sup>19</sup>, sondern, wenn überhaupt, dann überwiegend in Verbindung mit den Nachbarbereichen Sagen, Märchen und Novellen.<sup>20</sup> Dafür trat, ausgehend von der Frage, welcher Stellenwert dem Gesamtprojekt im Rahmen der bisherigen Mythosforschung zukomme, und im Zusammenhang mit dem Angebot (2016), einen umfassenden Forschungsbericht für die renommierte Fachzeitschrift ‚Lustrum‘ zu schreiben, zunehmend der forschungsgeschichtliche Aspekt in den Vordergrund.

##### **a. Entwicklung der mythologischen Arbeit bis zu MH Ntr. 2018**

Die gesamten Ergebnisse der Recherchen zur Mythosforschung seit der Publikation des Mythoshandbuchs (2012-2018) sind unlängst zusammengefasst in den definitiven Nachträgen

<sup>18</sup> Vf., Nachträge (2016) zur Erstauflage von Mythen – Sagen – Märchen (2012). Mit vielen Ergänzungen zum Gesamtbereich der Orientmärchen. Beilage zu: [www.mythensagen.wordpress.com](http://www.mythensagen.wordpress.com). Mainz 2016; 112 S.

<sup>19</sup> Z.B. Eine neue Monographie zu Arachne (Ovid, *Metamorphosen* 6) und zum mythischen Motiv ‚Liebschaften der Götter‘. In: IANUS 37, 2016, 44-47 (= Reinhardt 2016d; Nachdruck hier auf S. 133-136) oder in der Rezension zu: Manuel Caballero González, *Der Mythos des Athamas in der griechischen und lateinischen Literatur*. Tübingen 2016. In: *Anzeiger für die Altertumswissenschaft* 70, 2017, 23-27 (= Reinhardt, Rez. 2017b).

<sup>20</sup> Z.B. Das Problem der vorgriechischen *oral poetry* angesichts der Sonderstellung der frühgriechischen Heroenmythen. In: IANUS 38, 2017, 51-55 (= Reinhardt 2017a; Nachdruck hier auf S. 129-132).



zur Erstauflage<sup>21</sup> mit folgender Disposition: 1. Kritische Zwischenbilanz zum Gesamtprojekt MH/MSM (4-6). 2. Einblick in die moderne Mythosforschung ab 1920 (7-53; Unterteilung: Frühphase: 1920-1960; Mittelphase 1960-1995). 3. Überblick zur aktuellen Mythosforschung 1996-2018 (54-100); Forschungsregister zu den einleitenden Abschnitten (101-103). 4. Weitere Einzelnachträge zur Erstauflage MH (104-195); als Abschluss: Teilregister zu MH Ntr. 2018 (196-208).

Als wesentliche Ergänzung des bisherigen Gesamtprojekts enthält also die erste Hälfte des Buches einen dreiteiligen forschungsgeschichtlichen Abriss, der als Ganzes den seit nunmehr hundert Jahren ersten Vorentwurf eines Überblicksberichts zur Entwicklung der modernen Mythosforschung darstellt. Dabei ist nicht nur der alttumswissenschaftliche Kernbereich des antiken Mythos berücksichtigt (A; Hauptfächer: Klassische Philologie und Klassische Archäologie), sondern gleichwertig auch der rezeptionsgeschichtliche Ergänzungsbereich bis zur Gegenwart (R; incl. neuere Bildende Kunst) und der narratologische Gesamtbereich (N; Mythos als Basisbereich in der Erzähl- wie Motivforschung). Dieser Vorentwurf wird voraussichtlich als Grundlage eines umfassenderen Forschungsberichts zum antiken Mythos (1918-2018) in der Fachzeitschrift ‚Lustrum‘ (2020/21) dienen.

Die zweite Hälfte des Buches bildet eine abschließende Überarbeitung der Vorfassung MH Ntr. 2016 mit mäßiger Erweiterung des Gesamtmaterials. Dabei werden über weitere bibliographische Ergänzungen zu neuerer Forschungsliteratur hinaus neben schon früher behandelten Grundsatzfragen wie Polytheismus/Monotheismus nun weitere wichtige wesentliche Teilaspekte wie ‚Mythensubstrat im Alten Testament‘ (MH Ntr. 2018, 15f.), ‚Gewalt und *gender* im Mythos‘ (153-155), ‚Zusammenhang von Schriftlichkeit, Religion und Mythos‘ (161f.) sowie ‚Inhalt, Dauer und Voraussetzungen der *oral poetry*‘ (167-169) behandelt. Als praktische Ergänzung kommen auch die ersten Nachträge zur Arachne-Monographie 2014 hinzu (180f.); weitere Hinweise enthält der ‚Nachtrag (2019)‘ auf S. 136 dieser Neupublikation.

#### **b. Entwicklung der narratologischen Arbeit bis zu MSM Ntr. 2018**

Im Rahmen des neuen narratologischen Forschungsschwerpunkts, der u.a. durch Kontakte mit Hans-Jörg Uther (Göttingen) initiiert wurde, verband der Beitrag ‚Vom Danaë-Mythos zum Märchen *La Principessa del Sole*‘ (2016)<sup>22</sup> ergänzend zu MSM, Motivreihe 2 (Erzähltyp ATU 898) die systematische Behandlung des antiken Einzelmythos mit der literarischen Einordnung einiger süditalienischer Volksmärchen vermutlich aus alten griechischen Sprachinseln. Auf ein wichtiges Standardmotiv (Erzähltyp ATU 318; MSM, Motivreihe 6) bezogen sich gleich zwei größere Aufsätze: ‚Das ‚Potipharmotiv‘ – weit verbreitet in der Erzähltradition, doch auffallend selten in europäischen Märchen‘ (2016)<sup>23</sup> und ‚Das ‚Potipharmotiv‘ und Verwandtes in der orientalischen Erzähltradition‘ (2017).<sup>24</sup> Einer als Erzähltyp bzw. Einzelmotiv nur schwer fixierbaren Motivkombination galt ein gehaltvoller wissenschaftlicher Essay mit dem Titel ‚Das Motiv Verkleidung/Verstellung, speziell mit erotischer Motivation und klerikalem Hintergrund, in repräsentativen Belegen von Boccaccio bis Madame d’Aulnoy‘ (2017).<sup>25</sup> Den narratologischen Gesamtbereich umriss, zurückgehend auf einen Vortrag beim DAV-Kongress Saarbrücken (2018), als zusammenfassender Überblick der Grundsatzbeitrag ‚Mythen, Märchen, Sagen – Was sie uns heute noch zu sagen haben‘ (2018)<sup>26</sup>, zugleich als eine Art Vermächtnis an die jüngere Generation. Auf zwei außergewöhnliche, für zentrale narratologische Fragestellungen gehaltvolle Neuerscheinungen der letzten Jahre bezogen sich

<sup>21</sup> Reinhardt, MH Ntr. 2018 (limitierte Druckfassung Mainz 2019; 208 S.).

<sup>22</sup> In: Märchenspiegel 2/2016, 17-34 (= Reinhardt 2016c).

<sup>23</sup> In: Märchenspiegel 4/2016, 20-38 (= Reinhardt 2016e).

<sup>24</sup> In: Märchenspiegel 3/2017, 11-35 (= Reinhardt 2017b).

<sup>25</sup> In: Fabula 58, 2017, 343-371 (= Reinhardt 2017c).

<sup>26</sup> Erweiterte Fassung in: IANUS 39, 2018, 76-94 (= Reinhardt 2018; Nachdruck hier auf S. 137-152).

schließlich die kritischen Rezensionen zu Michael Neumann, *Die fünf Ströme des Erzählens*. Berlin 2013 (2016) bzw. zu Johannes Merkel, *Hören, Sehen, Staunen. Kulturgeschichte des mündlichen Erzählens*. Hildesheim 2015 (2017).<sup>27</sup>

Definitives Ergebnis der umfangreichen narratologischen Recherchen sind die Nachträge zur Erstauflage der Einführung zu Mythen, Sagen und Märchen<sup>28</sup> mit folgender Disposition: 1. Grundsätzliches zu Orientmärchen und europäischer Erzähltradition (4-17; darin Einführung in die Welt der Orientmärchen incl. persisches *Königsbuch* 4-11; Ergänzungen zur europäischen Novellen- und Märchentradition 11-14; Aktuelle Hinweise zur Abgrenzung von Mythen, Sagen und Märchen 14-17). 2. Weitere Einzelnachträge zur Erstauflage MSM (18-178; davon 18-76 zu Teil A: Mythen, Sagen, Märchen und verwandte Bereiche, 77-178 zu Teil B. Exemplarische Motivreihen); Anhang: Teilregister zu MSM Ntr. 2018 (179-192).

Diese zusammenfassende Überarbeitung, die im Vergleich zu MSM Ntr. 2016 ein noch einmal erheblich erweitertes Gesamtmaterial vorlegt, übernimmt wichtige Teilaspekte wie Grausamkeit und Terror in Märchen (MSM Ntr. 2018, 45-47), Ausführungen zur Bipolarität des Schwarz-Weiß-Schemas, zu Erlösung und christlichem Substrat in Märchen (62-64) sowie die Orientnovelle der schönen Aruja (74) und erweitert die Bemerkungen zur Abgrenzung von Motiv und Motifem zu genaueren Begriffsbestimmungen von Thema, Stoff und Motiv incl. Erzähltyp/Motifem (77f.). Zusätzlich kommt in der Einleitung eine Kurzeinführung in Firdousis *Königsbuch* hinzu (19f.), in Teil A z.B. Ausführungen zu ‚Antiker Liebesroman und neuere Märchen‘ (24f.), ‚KHM 29 und das englische Volksmärchen *Der Fisch und der Ring*‘ (43) sowie ‚Zum Grundcharakter türkischer Volksmärchen‘ (66-68). In Teil B erscheint unter den neuen Belegen zu den behandelten Standardmotiven etwa zu Motivreihe 8 (‚Heimkehr‘) die reizvolle Novelle ‚Die rechtzeitige Rückkehr des Ratsherrnsohnes von Edinburgh‘ (157f.).

Der größte Zuwachs im Basismaterial gegenüber MSM Ntr. 2016 ergibt sich im Gesamtbereich der europäischen Volksmärchen, in denen über die deutsch-dänische, italienische und französische Erzähltradition hinaus einerseits der britannische und skandinavische Nordraum genauer berücksichtigt wird (auch im Blick auf keltisches und germanisches Substrat, z.B. in Irland und Island), andererseits intensiv die neugriechischen Volksmärchen nicht nur im Blick auf ihr ursprüngliches antikes Mythensubstrat, sondern auch hinsichtlich der z.T. engen Beziehungen zu türkischen Volksmärchen.

Mit dem nun vorliegenden Gesamtmaterial zu Teil B sind halbwegs präzise Einschätzungen möglich über den unterschiedlichen Stellenwert, den jede der behandelten zehn Motivreihen in den beiden geographischen Großbereichen des *folktale* hat. Dabei ergibt sich als Zwischenergebnis, dass die Motivreihen 1, 3-5, 7-8 und 10 in der europäischen Erzähltradition besonders beliebt sind, in der orientalischen Erzähltradition vor allem die Motivreihen 1, 4-5 und 7. Als mit Abstand differenziertestes Kernmotiv erweist sich im europäischen *folktale* die Motivreihe 4 (‚Freierprobe‘; dazu MSM Ntr. 2018, 103-117).

Die bisherigen Publikationen des Verfassers sind aufgelistet im kommentierten Gesamtverzeichnis (Anhang: S. 244-256). Definitiver Endpunkt seiner wissenschaftlichen Arbeit sind die in Teil C dieser Neupublikation enthaltenen Beiträge, insbesondere der umfangreiche Grundsatzbeitrag mit vier Paradebeispielen zum Schicksalsdenken in der europäischen und orientalischen Erzähltradition (Nr. 15; S. 153-193), aber auch die weiteren Kurzbeiträge über vier bemerkenswerte neugriechische Volksmärchen (Nr. 16-19; S. 194-224) und eine dank ihrer narrativen Qualitäten durchaus ebenbürtige türkische Märchenlegende (Nr. 20; S. 225-230).

<sup>27</sup> In: *fera-journal* 29, 2016, 118-123 = *IANUS* 37, 2016, 88-91 (= Reinhardt, Rez. 2016a; Nachdruck hier auf S. 120-124) bzw. in: *In: Märchenspiegel* 1/2017, 56-60 (Reinhardt 2017a; Nachdruck hier auf S. 125-128).

<sup>28</sup> Reinhardt, MSM Ntr. 2018 (limitierte Druckfassung Mainz 2019; 192 S.).

**(9) Rezension zu: Christoph Jamme/Stefan Matuschek (Hrsg.), Handbuch der Mythologie. Darmstadt (Zabern/WBG) 2014<sup>1</sup>**

Wenn eine Neuerscheinung [im Folgenden: JM] von zwei renommierten Verlagen gleich beim Erscheinen<sup>2</sup> angekündigt wird mit dem spektakulären ‚Aufmacher‘ „Das konkurrenzlose Handbuch zu den großen Mythen der Welt“ und mit den plakativen Tops: „Konkurrenzlos umfassend: berücksichtigt alle wichtigen Kulturkreise – Kompakte Einträge zu einzelnen Mythen und ihrer Wirkung – Erklärung von Begriff, Funktion und Deutung von Mythen – Informationen zum Mythos in Wissenschaft und Künsten“, so werden damit beim breiteren Publikum und auch in Fachkreisen einige Erwartungen geweckt. Daher sieht der Rezensent [im Folgenden: R.], nach langer ‚Arbeit am Mythos‘ unlängst Verfasser des ersten systematischen Handbuchs zum antiken Mythos (2011; im Folgenden: MH)<sup>3</sup> und eines weiteren handbuchartigen Überblickswerks zu Mythen, Sagen und Märchen (2012), seine Aufgabe vor allem in der Beantwortung der Frage, inwieweit die Neuerscheinung diesen Erwartungen gerecht wird.

Die Herausgeber sind Christoph Jamme [J.], Professor für Philosophie und Kulturwissenschaft an der Universität Lüneburg (Forschungsschwerpunkt u.a.: „Theorie als Mythos“)<sup>4</sup>, und Stefan Matuschek [M.], Professor für Neuere deutsche Literatur und Komparatistik an der Universität Jena. Gemeinsam haben sie schon eine ebenso gehaltvolle wie terminologisch schwierige Monographie mit dem Titel ‚Die mythologische Differenz. Studien zur Mythostheorie‘ (Heidelberg 2009 = Jenaer Germanistische Forschungen N.S. 28) vorgelegt. Weiterhin behandelte J. im zweiten Teil der ‚Einführung in die Philosophie des Mythos‘ die Epochen Neuzeit und Gegenwart (Darmstadt 1991, Ndr. 2005; Teil 1 zu Antike, Mittelalter und Renaissance von Luc Brisson) und veröffentlichte unlängst die Spezialuntersuchung ‚Mythos als Aufklärung. Dichtung und Denken um 1800‘ (München 2013); M. stellte unter dem Titel ‚Mythos Iphigenie. Texte von Aischylos bis Volker Braun‘ (Leipzig 2006) die Haupttexte zu diesem mythischen Einzelstoff zusammen. Beide Gelehrte sind also in der Mythosforschung zu den Schwerpunkten der allgemeinen Mythostheorie und der Rezeption des antiken Mythos (vorwiegend in der Neuzeit) ausgewiesen.

Als Handbuch im traditionellen Sinn bezeichnet man in den Geisteswissenschaften ein Werk, das einen mehr oder weniger umfangreichen Themenbereich möglichst vollständig und repräsentativ als großes Ganzes zusammenfassend darstellt, auf dem neuesten Stand der Fachwissenschaft und ggfs. auch mit einer spezifischen neuen Ausdeutung, etwa in Richtung einer Systematik oder unter Berücksichtigung von thematisch nahe liegenden Nachbarbereichen. Zu einem Handbuch gehören üblicherweise genaue Basisangaben als Ergänzung zum Text (meist in Form von Fußnoten mit Belegcharakter), weiterhin möglichst gründliche Detailangaben zu neuerer Literatur für die behandelten Einzelthemen, eine zusammenfassende Abschlussbibliographie zum Themenbereich insgesamt und nach Möglichkeit auch umfangreiche Register zur effektiven Benutzung des Werkes.

Nach dem von den Herausgebern gewählten Titel ‚Handbuch der Mythologie‘ wäre also ein umfassendes Kompendium mit Tendenz zu einer weitgehend vollständigen Wiedergabe dieses ganzen Wissensbereiches zu erwarten gewesen. In diese Richtung wies auch der

<sup>1</sup> Nahezu unveränderter Nachdruck der Erstfassung aus *fera-journal* 26, 2015, 67-71 [in eckigen Klammern wenige aktuelle Nachträge (2019) zu den Anmerkungen].

<sup>2</sup> Werbezitate nach ‚Mitglieder magazin Nov. 2014‘ der WBG Darmstadt, S. 75.

<sup>3</sup> Dazu R., Das erste systematische Handbuch zum antiken Mythos. Zur Entstehung des Gesamtprojekts und seiner Bedeutung für die Fachwissenschaften. In: *Freiburger Universitätsblätter* 194, 2011, 17-31 [Nachdruck hier auf S. 96-107]. In der Neuerscheinung wird das MH nur einmal unter Literatur genannt (57), doch sonst nicht näher berücksichtigt.

<sup>4</sup> Internet (Google) unter ‚Jamme, Christoph – bei der WBG‘ bzw. ‚Matuschek, Stefan – bei der WBG‘.

ergänzende Einführungstext: „Neben der griechisch-römischen und der germanischen Mythologie werden erstmals auch die in Mesopotamien, Ägypten, Asien und Ozeanien vorherrschenden Mythen berücksichtigt“. Nun ist der Begriff ‚erstmalig‘ kaum gerechtfertigt; gab es doch zuvor schon zahlreiche kompetente Übersichtswerke zum Gesamtkomplex ‚Mythen der Völker‘, in der Mehrzahl vorwiegend populär ausgerichtet und reich bebildert.<sup>5</sup> Dass allerdings entgegen dem Titel auch kein ‚Handbuch‘ im traditionellen Sinn vorliegt, legt schon der begrenzte Gesamtumfang (368 S.) nahe. Diese Einschätzung bestätigt der Vergleich mit älteren Handbüchern zum antiken [A] bzw. griechischen [G] Mythos<sup>6</sup> sowie wichtigen neueren Einführungen zu diesem Bereich.<sup>7</sup>

Die weitere Besprechung konzentriert sich auf die altertumswissenschaftlich relevanten Abschnitte der Neuerscheinung. Entsprechend der Verlagsankündigung bietet der erste Teil (11-51) unter dem Titel ‚Welten des Mythos‘ zu den Kernbegriffen ‚Mythos und Mythologie‘ (M.) bzw. ‚Mythostheorien‘ (J.) und zu den Nachbarbereichen Philosophie, Theologie und Ethnologie (J.), Psychologie, Politik und Kunst (M.) jeweils einen einleitenden Überblick, der allerdings schon aus Umfangsgründen nicht grundlegend sein kann. Man vermisst eigene Ausführungen z.B. zu Soziologie und Literatur (incl. unterschiedliche Gattungen) sowie eine Abgrenzung gegenüber Nachbarbereichen wie Sagen und Märchen.

Als Musterbeispiele für die durchgehende Tendenz zu ungewohnter oder gar neuer Fachterminologie sei zunächst M.s Eröffnungssatz zu ‚Mythos und Mythologie‘ zitiert: „Mythen sind historisch nicht überprüfbare oder durch ihren fantastischen Charakter wunderbare Erzählungen, die dennoch als Erklärungen, Deutungen und Sinnstiftungen funktionieren“ (12); dann J.s. Eröffnungssatz zu ‚Mythos und Philosophie‘: „Der Mythos (im Singular) ist ein theoretisches Konstrukt der europäischen Wissenschaften“ (20); J.s Eröffnungssatz zu ‚Mythos und Theologie‘<sup>8</sup>: „Die Verhältnisbestimmung von (christlichem) Glauben und Mythologie ist ebenso sachlich unausweichlich wie historisch und systematisch schwierig“ (25); weiterhin M.s Eröffnungssatz zu ‚Mythos und Psychologie‘: „Der Zusammenhang von Mythologie und Psychologie ist in zwei Richtungen zu sehen, indem beide wechselseitig zur Erklärung der jeweils anderen herangezogen werden“ (32); besonders aber M.s Einleitung zu ‚Mythos und Kunst‘: „Den vielfältigen und engen Zusammenhang von Mythen und Kunst können vier kurze Aussagen anzeigen und ordnen. 1. Der Mythos erscheint ursprünglich und am häufigsten als Kunst. 2. Mythen liefern Stoffe für die Kunst. 3. Mythen

<sup>5</sup> Z.B. New Larousse Encyclopedia of Mythology. London u.a. 1959, Ndr. 1984; Pierre Grimal (Hrsg.), Mythen der Völker. Bd. 1-3. Frankfurt/M. 1967; Anthony S. Mercatante, Encyclopedia of World Mythology and Legend. New York/Oxford 1988; Joseph Campbell, Die Masken Gottes. Bd. 1-4. Basel 1991-92; Veronica Ions, History of Mythology. London 1997, dt. Die Welt der Mythologien. Mythen der Weltkulturen im Vergleich. Wien 2001; Sergius Golowin, Die grossen Mythen der Menschheit. Freiburg/Basel/Wien 1998; Werner Nell/Peter Kratzmeier (Hrsg.), Der Brockhaus Mythologie. Die Welt der Götter, Helden und Mythen. Gütersloh 2010.

<sup>6</sup> Otto Gruppe (G 1906: 1923 S.), Carl Robert (G 1920-26: 1532 S., nur Heroenmythen), Herbert J. Rose (G 1928, dt. 1955: 364 S., dt. 1997: 441 S.), Robert von Ranke-Graves (G 1955, dt. 1960/87: 758 S.), Mark P.O. Morford/Robert J. Lenardon (A 1971; 3. Aufl. 1977: XVI, 576 S.; 9. Aufl. 2011: XXII, 798, 43 S., bebildert), Timothy Gantz (G 1996: CXV, 873 S.), Udo Reinhardt (A 2011; 528 S.). [Vorentwurf eines forschungsgeschichtlichen Überblicks spez. zu den wichtigsten Handbüchern der Mythosforschung 1920-2018: Reinhardt, MH Ntr. 2018 (Mainz 2019), 7-103].

<sup>7</sup> Geoffrey Stephen Kirk (G 1974, dt. 1980/87: 312 S.); Fritz Graf (G 2. Aufl. 1987; 198 S., substantiell), Barry B. Powell (A 2002, dt. 2009: IX, 236 S.), Matthew Clark (G 2012: 216 S.). [Alphabetische Übersicht mit kommentierenden Bemerkungen zu wichtigen aktuellen Neuerscheinungen der Mythosforschung 1996-2018: Reinhardt, MH Ntr. 2018, 54-66].

<sup>8</sup> Angemessener für einen einführenden Überblick wäre die Überschrift ‚Mythos und Religionswissenschaft‘. In den folgenden Ausführungen findet sich kein Wort zum grundsätzlichen Unterschied zwischen heidnischem Polytheismus (mit hochdifferenziertem Gesamtsystem von 12-15 Hauptgottheiten repräsentativ für wesentliche Teilbereiche des menschlichen Lebens) und jüdisch-christlich-islamischem Monotheismus (mit problematischen Konsequenzen aus dieser Reduzierung in Richtung von bipolarem Denken). [Aktuelle Bemerkungen zur Thematik ‚Grundsätzliches zu Polytheismus und Monotheismus‘: Reinhardt, MH Ntr. 2018, 110-113].

dienen als Ausdrucksformen der Kunst. 4. Die Kunst bestimmt sich selbst, ihren Anspruch und ihre Absichten oftmals als Mythos. Auf je einen Begriff gebracht, erklären diese Aussagen den Zusammenhang von Mythos und Kunst als phänomenales, inhaltliches, formales und programmatisches Verhältnis“ (42). Solche teils sprachlich schwierige und nur schwer verständliche, teils hochtheoretische Differenzierungen, die auch auf JM.s Monographie ‚Die mythologische Differenz‘ (2009) zurückgehen und in den einleitenden Ausführungen keinen Einzelfall darstellen, dürften nicht nur bei Fachspezialisten, sondern vor allem beim breiteren Publikum eher Irritation und Ratlosigkeit als Einsicht in wesentliche Zusammenhänge herbeiführen.

Im zweiten Teil (53-355), der unter dem Titel ‚Mythen der Welt‘ das Kernstück des Buches ausmacht, werden z.B. von Manfred Krebernik mit einer instruktiven Einführung zu ‚Mythen im Alten Orient‘ (218-235) und von Hans-Werner Fischer-Elfert mit einem nicht weniger kompetenten Abriss zu ‚Altägyptische Mythologie‘ (236-248) die wesentlichen Vorstufen der antiken Mythentradition behandelt. Für den traditionellen Zentralbereich der europäischen Mythosforschung, ‚Griechische Mythologie‘ (54-151) und ‚Römische Mythologie‘ (152-171), zeichnen die Herausgeber selbst verantwortlich (unter Mitarbeit namhafter Fachvertreter wie Manuel Baumbach und Kai Brodersen).<sup>9</sup>

Dabei wird der griechische bzw. antike Mythos als Ganzes hier weder in einer traditionell mythenchronologischen Darstellung (wie bei Rose, Ranke-Graves, Morford/Lenardon und Gantz) noch entsprechend der neuen systematisch-kategorialen Konzeption des MH vorgestellt.<sup>10</sup> Auch wesentliche Aspekte, die sich aus einer längeren Vertrautheit mit dem Gesamtkomplex des antiken Mythos gleichsam als ‚Grundformatierung‘ ergeben, spielen kaum eine Rolle, z.B. die nachhaltige Hervorhebung der geisteswissenschaftlichen Bedeutung des frühgriechischen Mythos für die weitere abendländische Tradition, die literaturgenetische Abgrenzung von älteren Mythen und späteren Mythenbildungen (z.B. hellenistische Mythenovellen; Neubildungen in Ovids *Metamorphosen*), vor allem aber eine klare Trennung des Kernbereichs ‚Mythos in der antiken Literatur und Bildender Kunst‘ von der weiteren Rezeptionsgeschichte des antiken Mythos über das Mittelalter bis zu Neuzeit und Gegenwart. Der begrenzte Gesamtumfang lässt auch nicht genügend Raum für ein halbwegs vollständiges Erfassen der Vielzahl wichtiger Einzelmythen und für ausführliche Einzelangaben zur neuesten Literatur, wie man sie von einem Mythoshandbuch ebenso erwarten sollte wie ergänzende Schemata, ggfs. auch Hinweise zur Bildtradition etc.

Die längeren Ausführungen zum griechischen Mythos (54-151, also immerhin fast ein Viertel des Buches) beschränken sich nach M.s weitgehend unsystematischer Einführung (54-57)<sup>11</sup> auf 27 mehr oder weniger wichtige, durchweg gründlich und informativ behandelte Einzelthemen. Aufgenommen sind vor allem einzelne Mythengestalten (Achilleus, Aphrodite, Apollon, Artemis, Athene, Daidalos und Ikaros, Demeter und Persephone, Dionysos, Herakles, Iphigenie, Medea, Musen, Narziss, Ödipus, Odysseus, Orpheus, Perseus, Phaidra und Hippolytos, Prometheus, Theseus, Uranos und Kronos, Zeus. Es fehlen neben wichtigen Göttern wie Poseidon, Hades, Hephaistos; Hera, Themis, Nemesis; Ares, Hermes, Helios; Eos,

<sup>9</sup> Alle bisherigen Handbücher zum antiken/griechischen Mythos hatten nur einen verantwortlichen Verfasser (meist einen Altertumswissenschaftler) oder höchstens zwei (Morford/Lenardon). Wenn die Neuerscheinung nun zwei Herausgeber und eine Vielzahl von Einzelverfassern aufweist, so muss allein schon dieser Umstand nachhaltige Auswirkungen auf die Gesamtkonzeption haben.

<sup>10</sup> Dazu schon Anm. 3.

<sup>11</sup> Dabei ist M.s Ansatz „Wie komplex die Definitionsangebote für den Mythosbegriff im ausdifferenzierten Wissenschaftsbetrieb auch geworden sind, so stabil bleibt die Grundlage der hesiodeischen und homerischen Texte“ (54) fachwissenschaftlich bedenklich. Der antike Mythos hat seine Basistexte nicht nur in den frühgriechischen Epen, sondern auch in der weitgehend verlorenen Lyrik, in der hochbedeutenden attischen Tragödie (incl. Mythentravestien), in späterer Zeit in den hellenistischen Weiter- und Neubildungen, in den Hauptwerken der mythographischen Tradition (speziell Diodor, Apollodor, Hygin) sowie in der breiten römischen Literatur mit mythischer Thematik (speziell Vergils *Aeneis* und Ovids *Metamorphosen*). [Aktuelle Bemerkungen zur Thematik ‚Submerged Literature‘: Reinhardt, MH Ntr. 2018, 4f., 65, 164].

Selene auch bedeutende Heroen wie Minos, Kadmos, Bellerophontes, Pelops, Meleagros, Peleus; Agamemnon, Großer Aias, Diomedes, Palamedes, Philoktetes; Priamos, Hektor, Paris und bekannte Heroinnen wie Pasiphaë, Danaë, Alkestis, Antigone; Leda, Helena, Klytaimnestra, Elektra, Penelope; Hekabe, Andromache, Polyxeina, Kassandra, Penthesileia). Daneben sind in begrenztem Umfang auch Sachbereiche berücksichtigt (Theogonie, Argonauten, Trojanischer Krieg, Unterweltmythen. Es fehlen z.B. Kalydonische Eberjagd, Sieben gegen Theben sowie der Komplex um Tantaliden, Pelopiden und Atriden). Diese ausgewählten Einzelthemen werden, vom einleitenden Abschnitt über ‚Theogonie‘ (57-60) abgesehen, in alphabetischer Reihenfolge abgehandelt, also ohne die traditionelle Scheidung von Götter- und Heroenmythen (innerhalb letzterer am besten halbwegs in mythenchronologischer Reihenfolge) und ohne die ebenso nahe liegende Trennung zwischen Sachbereichen und Einzelstoffen (mit z.T. unnötigen Überschneidungen, z.B. Achilleus und Trojanischer Krieg; Persephone und Unterweltmythen). Das reduzierte Themenspektrum widerspricht ebenso dem vorgegebenen Handbuchcharakter wie bei den Einzelthemen z.T. eine Vermischung von antiken Grundfakten (mythischer *plot*, Varianten in Literatur sowie Bildender Kunst) und Angaben zum späteren Nachleben. Auch die ebenso knappen wie präzisen Hinweise zur neueren Literatur am Ende jedes behandelten Einzelthemas passen eher zu einer Einführung als zu einem Handbuch.

Die sieben Einzelthemen zum römischen Mythos (152-171) beziehen sich wiederum in alphabetischer Reihenfolge einerseits auf die zentralen Handlungsträger Aeneas (1, M.) und Romulus (6, M.), andererseits auf nur religionswissenschaftlich relevante göttliche Nebenfiguren wie Ceres (2), Ianus (3), Laren/Penaten (4) und Vesta (7), die für eine Einführung in den römischen Mythos eher marginal bleiben, schließlich auf das bei Ovid im Vordergrund stehende Sachthema ‚Metamorphosen‘ (5; M.), obwohl doch die Mehrzahl der in diesem Hauptwerk der antiken Mythentradition behandelten Verwandlungsmythen eindeutig griechischer Provenienz ist. Gerade im Vergleich mit den Standardwerken zum römischen Mythos<sup>12</sup> verrät ein solches *mixtum compositum* von Einzelthemen, das nach ganz disparaten Ordnungskriterien zusammengestellt ist, zumindest für diesen Abschnitt einen gewissen Mangel an konzeptioneller Planung seitens der Herausgeber. Grundsätzliche Bemerkungen zum Verhältnis zwischen griechischem und römischem Mythos (Stichwort: Motivübernahme) fallen ebenso knapp aus wie zu den besonderen zeitlichen, literarischen und soziopolitischen Voraussetzungen der begrenzten römischen Neubildungen (Stichwort: Nationalmythos). Dafür bezieht sich die kurze Einleitung von Kai Brodersen (152f.) auch auf altrömische Stoffe aus Livius wie Lucretia, Horatius Cocles, Mucius Scaevola und Coriolanus, die bei genauer Abgrenzung nicht als Mythen (mit Beteiligung von Göttern und Heroen), sondern eindeutig als historisierende Sagen (ohne Beteiligung von Göttern) einzuordnen sind.

Insgesamt handelt es sich, wie auch das Fehlen einer repräsentativen Gesamtbibliographie am Buchschluss zeigt, bei der von JM herausgegebenen Neuerscheinung nicht um das angekündigte „konkurrenzlose“ neue Handbuch der Mythologie, sondern um eine weitere, der eher populären Ausrichtung entsprechend reich bebilderte Einführung in den Gesamtkomplex ‚Mythen der Völker‘, die für den Fachwissenschaftler der jeweils behandelten Teilbereiche nur einen begrenzten Wert haben dürfte. Wenn also im Blick auf die Altertumswissenschaften für einen Klassischen Philologen oder Archäologen zum Kernbereich der antiken Mythentradition wenig an neuen Ergebnissen herauskommt, so liegt das in diesem wichtigen Zentralbereich (54-171) vor allem an der problematischen Gesamtkonzeption.

Doch auch ein Fachspezialist zur neueren Tradition (z.B. Kunsthistoriker, Komparatist oder Kulturwissenschaftler), der das Buch im Blick auf die spätere Rezeption des antiken Mythos in

<sup>12</sup> Z.B. Ludwig Preller, Berlin 3. Aufl. 1881-83; Fritz Graf, Stuttgart/Leipzig 1993; Tim J. Cornell, London 1995; Matthew Fox, Oxford 1996; Jacqueline Fabre-Serris, Lausanne 1998; Hans Jürgen Hillen, Düsseldorf/Zürich 2003. [Knappe Forschungsüberblicke zu diesem Sondergebiet: Reinhardt, MH Ntr. 2018, 17 (ab 1920), 36f. (ab 1960), 79 (1996-2018)].

die Hand nimmt, wird überrascht sein, zumal angesichts der zweifellos hohen Fachkompetenz beider Herausgeber für das Nachleben des antiken Mythos, in ersten Fachrezensionen für das begrenzte Spektrum behandelte Einzelthemen rezeptionsgeschichtliche Defizite im Blick auf die Universitäts- und Gymnasialpraxis benannt zu finden.<sup>13</sup> Dabei liegen doch gerade aus jüngster Zeit etwa mit den Listen des ‚Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts‘ von Jane Davidson Reid (Oxford 1993), den nützlichen Kompendien von Karl-Hans und Susanne Lücke (Reinbek 1999 bzw. 2002, jeweils mit Ndr.), der grundlegenden Überarbeitung des Lexikons von Herbert Hunger durch Christine Harrauer (Purkersdorf 2006) und dem von Maria Moog-Grünwald herausgegebenen Standardwerk ‚Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart‘ (Stuttgart/Weimar 2008 = Der Neue Pauly. Supplemente 5) mehrere Arbeitsmittel vor, von denen die frühere rezeptionsgeschichtliche Mythosforschung nur träumen konnte.

**Fazit:** Wenn neuerdings<sup>14</sup> die einseitige Rubrik ‚Das Lob der Presse‘ das Zitat herausstellt: „Ein hervorragendes Sammelwerk, das uns die Mythen der Welt neu und vielfältig erschließt“, so ist ein solche ‚Marktstrategie‘ gegenüber einem zunehmend weniger informierten Interessentenkreis m.E. mit wissenschaftlichem Ethos nur noch schwer vereinbar; jedenfalls wird in der Neuerscheinung zumindest für den Zentralbereich des antiken Mythos kaum etwas ‚neu erschlossen‘. So mag die Publikation für ein breiteres Publikum durchaus eine informative Einführung in den Gesamtkomplex ‚Mythen der Völker‘ darstellen, nicht anders als die genannten früheren Werke zum Thema. In seiner Gesamttendenz entspricht das Buch allerdings (zumal in Verbindung mit der überzogenen ‚Bewerbung‘ des neuen Produkts) einem aktuellen Trend, der in absehbarer Zeit das Erscheinen von echten Handbüchern in der Geisteswissenschaft allgemein in Frage stellen könnte, und das nicht nur aus kommerziellen Gründen.

---

<sup>13</sup> Z.B. Dietmar Schmitz in: FORUM CLASSICUM 4/2014, 334-336, spez. 336: „...sucht man aber weitergehende Hinweise auf Rezeptionsdokumente, wird man besser einige der angeführten Publikationen konsultieren“ (mit Verweis auf das ältere Lexikon von Hunger in 8. Aufl. 1988 ohne Kenntnis der von Christine Harrauer herausgegebenen Neuauflage 2006 sowie auf Dommermuth-Gudrich 2000).

<sup>14</sup> Internet ([www.wbg-wissenverbindet.de/.../wbg/handbuch-der-mythologie](http://www.wbg-wissenverbindet.de/.../wbg/handbuch-der-mythologie)). Zitat nach Studiosus Reiseleiter Rundschreiben.

**(10) Rezension zu: Michael Neumann, Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration. Narratologia 35 (Berlin u.a. 2013)<sup>1</sup>**

Innerhalb der aktuellen deutschsprachigen Erzählforschung verspricht die jüngste Publikation von Michael Neumann (= N.), Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der KU Eichstätt-Ingolstadt, schon vom Titel her einen relativ eigenständigen Forschungsansatz. Die umfangreiche Monographie weist folgende *Gesamtdisposition* auf: (*Teil A*) Universalien des Erzählens (11-188; instruktive Einführung, spez. 143-150 zum Begriff ‚Handlungssequenz‘); (*Teil B*) Die Ströme des Erzählens (189-495; inhaltliches Kernstück der Monographie): (1) Die Entwicklung des Individuums: Der Märchen-Strom (189-274). (2) Die Eigenen und die Anderen: Der Sagen-Strom (275-325). (3) Das große Ganze: Der Mythen-Strom (326-380). (4) Erdenwelt und Anderwelt: Der Anderwelt-Strom (381-426). (5) Auf den Kopf stellen: Der Schwank-Strom (427-495); (*Teil C*) Variationen im Strom: Fallskizzen (511-629; darunter so heterogene Themen wie z.B. Heliodor, *Aithiopiká*; Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; Doyle, *Sherlock Holmes*; Der deutsche Heimatfilm; Perseus als Heros zwischen Märchen und Sage; Hexen, die Heiligen des Bösen; Shakespeare, *As You Like It*).

Ausgehend von früheren Ergebnissen aus dem ersten systematischen Handbuch zum antiken Mythos (2011) (= MH) und einer ergänzenden Einführung zu Mythen, Sagen und Märchen (2012) (= MSM)<sup>2</sup>, konzentriert sich der Rezensent (= R.), als Klassischer Philologe und Mythologe ehemals an der Universität Mainz tätig, im Folgenden auf N.s Ausführungen zum ‚Mythen-Strom‘, dann auf die Abgrenzung zu den Nachbarbereichen ‚Märchen-Strom‘ und ‚Sagen-Strom‘ sowie auf das Verhältnis dieser drei Bereiche zu den restlichen beiden vorausgesetzten ‚Strömen‘, abschließend auf die Gesamtkonzeption des Buches.

Was N.s Ausführungen zum ‚**Mythen-Strom**‘ betrifft (326-380; vgl. auch schon die Vorbemerkungen in Teil A unter ‚Universalien‘, spez. 23-25, 47-50), so liegt ihnen ein ganz allgemein gefasster Mythosbegriff zugrunde, der sich nach den angeführten Beispielen auch an einem breiten Forschungsspektrum zu Mythen verschiedenster Naturvölker orientiert und einleitend so umschrieben wird (326): „Ich verwende „Mythos“ als einen nüchternen narratologischen Begriff, als einen *terminus technicus*. Er bezeichnet eine bestimmte Art von Geschichten, die über ihre spezifische Matrix mit einiger Deutlichkeit beschrieben werden kann ...“ (326). Wenn man zu dieser ersten begrifflichen Umschreibung ergänzend die für den antiken bzw. frühgriechischen Mythos wesentlichen Voraussetzungen in Betracht zieht (allgemein MH 20-22, speziell MH 237-248), so vermisst man bei N.s Einstieg über die primär narratologisch-terminologische Einordnung hinaus einerseits die Betonung der Bedeutung des Mythos als eines religiös-soziokulturellen Grundfaktors zum Zeitpunkt seiner Entstehung und in der Frühphase seiner Entwicklung (MH 323-329), andererseits die Würdigung seiner rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung als ‚progressives Wirkungspotential‘ für die gesamte weitere kulturhistorische Entwicklung bis zur Gegenwart, gerade auch in seiner spezifisch dialektischen Auseinandersetzung mit dem grundlegenden Komplementärfaktor ‚Aufklärung‘ (MH 330-415).

Was den hier ganz allgemein gefassten Mythosbegriff angeht, so hatte N. vor der neuen Publikation schon als Herausgeber der Serie ‚Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination‘ (7 Bände, Darmstadt 2004-2009) z.B. für die Antike (2004, mit Andreas Hartmann) neben traditionell fiktiven Mythenthemen wie Gilgamesch und dem Raub der Sabinerinnen sowie Homer (als Hauptautor des antiken Mythos) auch eindeutig realhistorische

<sup>1</sup> Fast unveränderter Nachdruck der Erstfassung aus: *fera-journal* 29, 2016, 118-123 = *IANUS* 37, 2016, 88-91.

<sup>2</sup> Udo Reinhardt, *Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch*. Freiburg/Br. 2011 (Paradeigmata 14); *Mythen – Sagen – Märchen. Eine Einführung mit exemplarischen Motivreihen*. Freiburg/Br. 2012 (Paradeigmata 17). Näheres unter [www.mythoshandbuch.wordpress.com](http://www.mythoshandbuch.wordpress.com) bzw. [www.mythensagen.wordpress.com](http://www.mythensagen.wordpress.com).



Gestalten wie Alexander den Großen, Caesar, Kleopatra, Nero und Konstantin den Großen, weiterhin den christlichen Einsiedler Antonius, schließlich sogar den Rationalitätsanspruch der Augustinischen Christologie als ‚Mythen‘ eingeordnet, für das Mittelalter (2004, mit Inge Milfull) neben fiktiven Mythen- bzw. Sagenthemen im weiteren Sinn wie König Artus und Alexanders des Großen Greifenfahrt auch überwiegend realhistorische Persönlichkeiten aus der Politik bzw. Kirchengeschichte wie Karl den Großen, Apostel Jakobus, Theoderich, Martin von Tours, Gottfried von Bouillon und Franziskus von Assisi, schließlich auch theologische ‚Mythen‘ wie Christus als Schmerzensmann oder Maria Notre Dame. Auch die weiteren Bände der Reihe ‚Mythen Europas‘ boten eine entsprechende Themenauswahl, die eher unspezifisch erscheint für einen Kernbegriff, der zumindest vom traditionellen Forschungsansatz her eindeutig fiktional definiert ist.

Wenn N.s erste Begriffsumschreibung einleitend (326) auf seine für den Mythos „spezifische Matrix“ verweist, so werden entsprechend den in Teil A (‚Universalien‘) für alle ‚Erzählströme‘ vorgegebenen ‚Konturen‘ (141-186) in der Zusammenfassung (380) die folgenden mythenspezifischen **Kriterien** aufgelistet: 1. Handlungssequenz: Kosmogonie (326-345, mit dem Schema ‚Motifeme Mythos‘ als Abschluss); 2. Ziel: Ordnung (345f.); 3. Held: Götter und Heroen (347). 4. Raum: Im Unfesten (348). 5. Rahmen: Ritus und Zelebration (349-357); 6. Stimmung: Ehrfurcht, Ernst (358); 7. Anthropologische Funktion: kosmische und ethische Ordnung (358-380), mit den Unterteilen ‚Ordnung schaffen‘ (358-363), ‚Raum und Tradition‘ (363-375) sowie ‚Vom mehrfachen Sinn der Erzählung‘ (375-380).

Wenn man zur kritischen Betrachtung dieser Einzelpunkte die frühgriechischen Mythen heranzieht, so erscheint die Bedeutung von ‚Kosmogonie‘ als Basisbegriff für das mythische Denken insgesamt bei N. eher überbewertet (zu 1). Zwar ist Kosmogonie ein wichtiger konstitutiver Faktor gerade in ersten Mythenbildungen der Naturvölker und auch generell für die Ausgangsvorstellungen des mythischen Denkens (spez. im Blick auf die fiktive ‚Frühzeit‘ der Göttermythen). Dabei betont N. völlig zu Recht den engen Zusammenhang zwischen Kosmogonie und Gründungsmythen durch halbgöttliche Wesen bzw. Heroen (übrigens als Konsequenz der Sesshaftwerdung von bäuerlichen Gesellschaften seit der ‚neolithischen Revolution‘). Allerdings spielen Kosmogonie und Gründungsmythen als Ausgangsfaktoren nur noch eine ganz begrenzte Rolle in den mythenchronologisch späteren Schichten des antiken Mythos, etwa in den Zyklen um bedeutende Heroen wie Herakles, Theseus und Oidipous oder bei großen Unternehmungen wie Argonautenfahrt oder Troianischem Krieg, also gerade in jenen Erzählkomplexen, die für die weitere Mythentradition und die intensive Mythosrezeption bis zur Gegenwart im Vordergrund stehen. Diese rezeptionsgeschichtliche Relevanz gerade der antiken Heroenmythen als ‚Transformierungsentwurf‘ (Franz Schupp) findet m.E. bei N. insgesamt nicht immer eine angemessene Würdigung.

Dass der antike Mythos in der Frühphase seiner Konstituierung auf dem Weg vom Chaos der ‚dunklen Jahrhunderte‘ (um 1200-850 v. Chr.) zum Kosmos der ‚mythischen Epoche‘ (vorliterarisch ab etwa 850 v. Chr., literarisch um 750-350 v. Chr.) als ‚Ordnungssystem‘ bzw. ‚Wert- und Handlungsmodell‘ (Franz Schupp) diene, deckt sich völlig mit N.s Definition der mythischen Zielvorstellung (zu 2) bzw. seiner ausführlichen Darlegung der anthropologischen Funktion des Mythos (zu 7). Gleiches gilt für seine Feststellung (zu 3), dass Götter und Heroen (ebenso wie Göttinnen und Heroinnen!) die Protagonisten der mythischen Handlung sind. Dabei fehlen allerdings nach N.s Abschlussregister (‚Figuren‘ 692f.) die wichtigen Schicksalsgottheiten Themis, Nemesis, Moiren und Erinyen, aber auch so bedeutende Heroen wie Minos, Kadmos und Sisyphos (als Städtegründer), weiterhin Bellerophon, Oidipous (!), Meleagros, Paris, Hektor, Priamos, Nestor, Palamedes und Odysseus (!), vor allem aber so interessante Heroinnen wie Europa, Pasiphae, Alkmene, Alkestis, Antigone (!), Leda, Klytaimnestra, Elektra, Iphigeneia, Penelope (!), Hekabe, Andromache, Penthesileia und Cassandra (!). Natürlich orientieren sich N.s allgemeine Bemerkungen zum

‚Mythos-Strom‘ nicht nur an dem üblichen Material eines Handbuchs zum antiken Mythos. Immerhin sollte aber auch bei einem traditionell so wichtigen Teilbereich ein angemessen breites Spektrum bei den herangezogenen mythischen Figuren als Basis für die grundsätzlichen Ausführungen dienen.

Weiteren Einzelpunkten ist lebhaft zuzustimmen. So trifft N.s Hervorhebung der konstitutiven Bedeutung von Ritus und Zelebration (zu 5) zweifellos auf den antiken Mythos in besonderer Weise zu (MH 298-302); desgleichen seine wichtige Einschätzung (zu 6), dass die Grundstimmung des Mythos allgemein vorwiegend von Ehrfurcht und Ernst geprägt sei, allerdings m.E. in frühgriechischen Mythen nicht so ausschließlich, dass nicht auch Mythenburleske und Mythentravestie (s.u.) von Anfang an eine wichtige Rolle gespielt hätten. Dagegen realisieren sich die frühgriechischen Heroenmythen im Gegensatz zu vielen Mythenbildungen anderer Völker, wenn man die Kategorie ‚räumlich‘ konkret auf die Schauplätze der Handlung bezieht, nicht „im Unfesten“ (zu 4), sondern bei aller Dominanz des Fiktiven im zeitlichen Gesamtrahmen und den personalen Angaben zu den Protagonisten (incl. Genealogien und Dynastien) mit denkbar präzisen Lokalisierungen von realen Schauplätzen des Geschehens auf der Peloponnes, in Mittelgriechenland, begrenzt in Nordgriechenland und dem Gesamttraum der Ägäis (MH 88-106; z.B. Sparta, Pylos, Argos, Tiryns, Mykene, Korinth, Athen, Theben, Delphi, Iolkos, Troia, Lemnos, Delos, Naxos, Kreta). Völlig zutreffend hingegen ist N.s Einordnung im übertragenen funktionalen Sinn: „Der Raum des Mythos ist die ganze Welt“ (348) bzw. „Die kosmische Ordnung des Mythos aber liegt diesen Differenzierungen voraus. Ihr Raum ist das Ganze. Das Vertrauen, das sie den Menschen vermittelt, ist ‚Weltbeheimatung‘ (ebd.). Damit erfasst N. sehr überzeugend die narratologische Bedeutung des Mythos (auch im Vergleich mit Sagen und Märchen) in seiner ganzen Komplexität.

Was N.s **Vergleich der drei Hauptbereiche** betrifft, so liegt bereits seinen zentralen soziologischen Zuordnungen (Märchen und Individuum, Sage und Sozialgemeinschaft, Mythos und kulturelle Ganzheitlichkeit) ein gewisser Schematismus zugrunde, der einer genaueren Differenzierung bedurft hätte. Dokumentiert doch R.s umfassendes Überblicksschema zu frühgriechischen Mythen, mittelalterlichen Sagen und Grimms Märchen (MSM 202f.) nachhaltig, wie stark jeder dieser Bereiche in ganz bestimmten soziokulturellen Voraussetzungen gründet (z.B. Mythos und Sage in aristokratischem Substrat, Märchen auch in der Volksmoral; Mythos in enger Verbindung mit Polytheismus, mittelalterliche Sagen und Grimms Märchen mehr oder weniger auf christlich-monotheistischem Nährboden; Mythos rein fiktiv mit eher kritisch-skeptischer Weltsicht, Sage mit historisierender Tendenz und eher taktisch-pragmatischer Grundhaltung, Märchen weitgehend in einer orts-, zeit- und namenlosen Fiktionalität mit unerschütterlich optimistischer Grundeinstellung). Was die gewählte Reihenfolge dieser drei Bereiche in N.s Präsentation angeht, so ergibt sie sich wohl aus dem engen Anschluss an die Grundthesen des russischen Märchentheoretikers Vladimir Propp (vgl. 633), unabhängig von der Tatsache, dass die kulturhistorische Abfolge – ungeachtet der Existenz von kleinen märchenhaften Erzählkernen auch schon im Altertum – zumindest in der abendländischen Kulturentwicklung im Wesentlichen vom Basisfaktor Mythos über das Zwischenglied Sage bis zum neueren Volks- und Kunstmärchen verlaufen ist (dazu das ausführliche Dokumentationsmaterial in MSM).

Gravierende Bedenken erheben sich allerdings bei N.s Fünferschema gegen die vorausgesetzte Eigenständigkeit der beiden restlichen Bereiche, die nicht, wie Mythos, Sage oder Märchen, jeweils ein ganz spezifisches soziokulturelles Substrat aufweisen. Ist doch kein soziokultureller Raum vorstellbar, der ganz oder fast ausschließlich bestimmt wäre von ‚Anderwelt‘ (4) oder der Tendenz, die Dinge auf den Kopf zu stellen (5). Zweifellos ist auch der Bereich der ‚**Anderwelt**‘ i.S. des Transzendenten im gesamten europäischen *folktale* (und übrigens auch in der orientalischen Märchentradition) von konstitutiver Bedeutung (zu 4). Allerdings ge-

hört er als Kontrastbereich des Übernatürlichen (z.B. Riesen, Zwerge, Teufel, Drache) un-trennbar mit mehr oder weniger markanter Trennungslinie zur Sage, als Komplementärbereich mit der jederzeit gegebenen Möglichkeit eines fließenden Übergangs einerseits zum Mythos (als Götterwelt, auf die ausschließlich sich die altorientalischen und frühgriechischen Göttermythen beziehen), andererseits zum Märchen (als Zauberwelt von Feen und Hexen, Ungeheuern und hilfreichen Geistern). Hat doch die Erzählforschung im Anschluss an Max Lüthi für diese beiden Bereiche gerade eine eindimensionale Grundkonzeption als spezifisch herausgearbeitet (MSM 184 mit Anm. 912). Auch die bei N. dem ‚Anderwelt-Strom‘ zugeordneten christlichen Legenden (401-410) beschränken sich narratologisch nicht auf den Bereich des Transzendenten, sondern setzen eine real- oder pseudohistorische Lebenswelt als erzählerischen Hintergrund voraus, vor dem sich erst das religiöse Heilsgeschehen manifestiert (MSM 215-220). Was N.s ‚*Schwank-Strom*‘ betrifft (zu 5), so gehörten heitere Komplementärvarianten wie Burleske und Travestie von Anfang an zur überwiegend ernsten Welt des frühgriechischen Mythos, ebenso wie in der weiteren Entwicklung komische Varianten wie Parodie, Travestie und Schwank zur überwiegenden Ernsthaftigkeit von Sage einerseits wie Märchen andererseits, bis hin zur erst neuzeitlichen Untergattung des Schelmenromans oder Shakespeares hinreißenden *Happy Comedies* (dazu MSM 382-386 und Nachträge (2016) 73-75 zur Vorlage bei Matteo Bandello, *Novelle* 2,36).

Von verschiedenen anderen Kleingattungen (i.S. von André Jolles, ‚Einfache Formen‘ 1930) als kleineren ‚Flüssen des Erzählens‘ einmal abgesehen, dürfte es überhaupt schwer fallen, weitere große ‚Ströme des Erzählens‘ als Resultate einer mehr als zwei Jahrtausende umfassenden ‚Anthropologie der Narration‘ zu eruieren oder gar genauer zu definieren. Selbst das auf den ersten Blick scheinbar unüberschaubare Spektrum aktueller Gattungen und Medien in Moderne und Postmoderne (z.B. Comics wie *Superman* oder *Batman*, Science-Fiction-Produkte wie die TV-Serie *Raumschiff Enterprise*, Rowlings *Harry Potter* und Tolkiens *The Lord of the Rings*, Spielfilme wie *Sommersby* 1993 oder *Slm0ne* 2002, ganz zu schweigen von den gängigen *soap-operas* und ‚Schulzen‘ im Fernsehprogramm der Gegenwart) geht doch irgendwie auf die ersten drei großen Ströme der Erzähltradition zurück bzw. in R.s nicht weniger wichtigen Differenzierung auf ihre beiden großen fiktionalen Stränge, reflektierende Bewältigung der ganzen Lebenswirklichkeit oder optimistische Verabsolutierung eines wesentlichen Teilbereichs (Näheres in MSM 72f.).

Schließlich noch eine Bemerkung zur **Terminologie**: Wie für den von griech. *mythológēma* abgeleiteten Begriff ‚Mythologem‘ zunehmend der Terminus ‚Mythem‘ auftaucht (dazu MH 16; MSM 147), so erscheint bei N. neben dem traditionellen Begriff ‚Motiv‘ als Neuschöpfung des amerikanischen Indian-Folktale-Forschers Alan Dundes (1964) durchgehend der von engl. *motif* abgeleitete Terminus ‚*Motifem*‘. Dabei werden ‚Motiv‘ und ‚Motifem‘ mit der Differenzierung verwendet, dass die Neuschöpfung im Anschluss an den Terminus ‚Funktion‘, mit dem der russische Märchenforscher Vladimir Propp (‚Morphologie des Märchens‘, Leningrad 1928/Moskau 1969; dt. Frankfurt/M. 1975) die Grundaktionen der Protagonisten im Zaubermärchen benannte, die Hauptelemente aus derartigen Handlungssequenzen (spez. der Märchentradition) bezeichnen soll. Also seien nach der von N. gegenüber Propp noch erweiterten Liste (633) Begriffe wie Belastung/Schädigung, Abreise, Empfang eines Zaubermittels, Prüfung, Gefährdung, Verfolgung, Kampf, Rettung, Überwindung/Lösung, Sieg, Strafe, Statuserhöhung, Heimkehr, Vereinigung, Hochzeit unter ‚Motifem‘ einzuordnen; hingegen solle sich der traditionelle Begriff ‚Motiv‘ nur noch auf die übrigen personal- bzw. aktionsbedingten Elemente beziehen (z.B. Fee, Gespenst, Helfer, Hexe, Nixe, Ungeheuer bzw. magische Flucht, Jenseitsfahrt, Zauber). Aus dieser terminologischen Dihairesis ergeben sich allerdings nach N.s Abschlussregister (688-689) so willkürliche Zuordnungen wie Geburt, unerkannte Abkunft, Transfiguration und Trick unter ‚Motifem‘, Tod, Verwandlung und Verkleidung/Rollenspiel unter ‚Motiv‘. Eher sollte man sich m.E. bei der praktischen Arbeit am Erzählmaterial auf eine sachlich vertretbare Systematisierung und genauere Abgrenzung

der Nachbarbereiche Mythos, Sage und Märchen konzentrieren – und Neubegriffe wie ‚Motifem‘ nach Möglichkeit vermeiden.

Zusammenfassend hätte sich R. von der Neuerscheinung anstelle einer leichten theoretisch-programmatischen Überfrachtung eher eine noch breitere Präsentation des konkreten Erzählmaterials zur praktischen Dokumentation für die als Zielvorstellung überall im Hintergrund stehende ‚Anthropologie der Narration‘ gewünscht. Natürlich geht es in N.s Konzeption nicht primär um eine Systematisierung des Mythos (wie in MH) als Voraussetzung einer kontrastiv betrachtenden Einordnung von Sage und Märchen (wie in MSM). Gleichwohl ist es im Interesse der gemeinsamen Sache zu bedauern, dass N., nach Literaturverzeichnis (635-684) und Fußnoten zu urteilen, weder das MH (2011) noch MSM (2012) zur Kenntnis genommen oder sich näher mit R.s beiden Vorgängerwerken auseinandergesetzt hat. Das führt z.B. zu der Fehleinschätzung (205-207), unter ‚Märchenheldinnen‘ auch Heroinnen wie Danaë, Augē, Kallisto, Antiope, Io, Melanippe und Tyro aufzuführen, die – gerade auch nach den Vorarbeiten des von N. zitierten Mythenforschers Walter Burkert (Stichwort ‚Mädchentragedie‘) – von den unter Hesiods Namen überlieferten ‚Frauenkatalogen‘ (*Ēhoīai*) bis zur späten attischen Tragödie (spez. Euripides) eindeutig dem vom frühgriechischen Schicksalsdenken bestimmten ‚Mythen-Strom‘ zugehören (vgl. MH 243-245; MSM 248-251, 285-288, 359-363, 400-402).

Dabei bietet N.s Charakterisierung mindestens der ersten drei großen Erzählströme bemerkenswert viele sachliche Übereinstimmungen mit R.s Handbüchern, z.B. in dem Ergebnis, dass für das Märchen das Prinzip der Reduzierung eine ganz konstitutive Rolle spielt (vgl. MSM 185-187); in der Beobachtung, dass die Sage literarisch in mancherlei Hinsicht zwischen Mythos und Märchen einzuordnen ist (vgl. MSM 169f.); vor allem aber in N.s grundlegender Feststellung, dass dem Mythos als zentralem Gegenstand der Narratologie eine denkbar umfassende Bedeutung zukommt mit seiner Tendenz, das Leben in seiner ganzen Bandbreite zu erfassen und die ihm zugrunde liegenden sinnstiftenden Ordnungsprinzipien herauszustellen (vgl. MH 226f. zu *sébas* und *aidōs* im frühgriechischen Mythos; entsprechend MSM 200f. mit Gesamtschema 202f.). Wenn übrigens N. unter dem Obertitel ‚Die Ströme des Erzählens‘ (Teil B) als inhaltliches Kernstück seiner Monographie zunächst einen Dreiervergleich von ‚Märchen-Strom‘, ‚Sagen-Strom‘ und ‚Mythen-Strom‘ vorlegt (189-380), so vermeidet er schon durch diese Disposition eine einseitig bipolare Einordnung von Mythos und Märchen, wie sie in der aktuellen Erzählforschung vor allem von Bruno Bettelheim (‚The Uses of Enchantment‘ New York 1975; dt. Kinder brauchen Märchen‘ Stuttgart 1977, 38-43) und zuletzt von Almut-Barbara Renger (‚Zwischen Märchen und Mythos‘ Stuttgart u.a. 2006, 81-99) mit dem Gegensatzschema ‚Märchen versus Mythos‘ bzw. ‚Mythos als Terror, Märchen als Spiel‘ vertreten wurde. In dieser differenzierten Sichtweise deckt sich N. weitgehend mit R.s methodischen Ansätzen (MSM 140-145).

**Fazit:** Bei allen Bedenken auch grundsätzlicher Art hat R. die umfangreiche, sachlich anspruchsvolle und anregend geschriebene Monographie mit gleichbleibender Aufmerksamkeit und einigem Gewinn durchgelesen, auch was die hier nicht eigens gewürdigten Abschnitte und Teilaspekte betrifft (z.B. die breite Einbeziehung von aktuellen Gattungen und Medien). So bleibt das lebhafteste Interesse an einer weiterführenden Diskussion, z.B. auch mit Blick auf die breite Tradition der Orientmärchen<sup>3</sup>, entsprechend dem Schlusswort von N.s Neuerscheinung: „Im günstigsten Fall bezeichnet sie einen Anfang: die Eröffnung eines Gesprächs über die Grenzen der europäischen Kultur hinaus“ (632).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Dazu Udo Reinhardt, Nachträge (2016) zur Erstauflage von *Mythen – Sagen – Märchen* (2012). Mit vielen Ergänzungen zum Gesamtbereich der Orientmärchen. Beilage zu: [www.mythensagen.wordpress.com](http://www.mythensagen.wordpress.com). [Breite Berücksichtigung dieses Bereiches bei Reinhardt, MSM Ntr. 2018, passim; zum Grundsätzlichen 4-11].

<sup>4</sup> [Nachtrag (2019): Leider kam der von R. erhoffte fachliche Austausch nach einem Versuch, mit N. persönlich ins Gespräch zu kommen, letztlich doch nicht zustande.]

**(11) Rezension zu: Johannes Merkel, Hören, Sehen, Staunen. Kulturgeschichte des mündlichen Erzählens. Hildesheim u.a.: Olms 2015<sup>1</sup>**

Der Autor (im Folgenden: M.), geb. 1942, bis 2007 Professor für Vorschulerziehung (Schwerpunkt Kindermedien) an der Universität Bremen und Begründer von ‚Merkels Erzählkabinett‘, hat als Alterswerk einen nahezu umfassenden Überblick zu einer auch für die Märchenforschung wichtigen Thematik vorgelegt. Sein Ziel ist, „die in der Fachliteratur verstreuten Kenntnisse über historische Erzählkulturen und ihre Erzählweisen in übersichtlicher Weise auszuwerten und fachübergreifend nebeneinander zu stellen“ (14).

Das Ergebnis seiner langjährigen Forschungstätigkeit beeindruckt allein schon aufgrund der Breite des Ansatzes. Dabei liegt der Schwerpunkt im Erfassen eines bis auf Südamerika und Australien/Ozeanien weltweiten geographischen Spektrums: Erzählen bei den Indianern Nordamerikas (Kap. 1); Erzähler und Publikum in Schwarzafrika (Kap. 2); Epenvortrag in Mittelasien und auf dem Balkan (Kap. 3); Religiöses Erzählen im Westen und in Indien (Kap. 4); Indische und orientalische Sammelwerke (Kap. 5); Männliches und weibliches Erzählen im Orient (Kap. 6); Das Handwerk der Erzähler in Ostasien (Kap. 7); Ländliches Erzählen in Europa der Neuzeit (Kap. 8). Auf M.s besondere berufliche Tätigkeit bezieht sich der Schlussteil: Volkserzählungen in der bürgerlichen Gesellschaft (Kap. 9); Erzählen in der Mediengesellschaft (Kap. 10).

Nach M.s eigenen Vorgaben (14) präsentiert er „kein Fachbuch über weltweite ‚narrative‘ Strukturen, soziale Funktionen oder die ‚performativen Stile‘ der Erzähler“, sondern möchte eher „einen informativen Spaziergang durch wichtige öffentliche Erzählkulturen ermöglichen, bei dem der Leser zugleich mit bezeichnenden und bewegenden Geschichten dieser Kulturen bekannt gemacht wird“ (ebd.) – also durchaus im Sinne von ‚Merkels Erzählkabinett‘. Der durchgehend leserfreundliche, dank kontinuierlichem Wechsel von sachlicher Darlegung und anregenden Erzählproben über 540 Seiten Text kaum je ermüdende Stil der Neuerscheinung soll nach M. dem dienen, „was stets das erste Ziel allen Erzählens war: zu unterhalten“ (ebd.). Wenige formale Spielregeln geben zu Beginn kurze ‚Hinweise für den Leser‘ (15f.).

Diese auktorialen Vorgaben respektiert der Rezensent (R.) auch als Verfasser des ersten systematischen Handbuchs zum antiken Mythos (MH 2011)<sup>2</sup> und einer ergänzenden Gesamteinführung zum europäischen *folktale* (MSM 2012).<sup>3</sup> Bei diesen Voraussetzungen konzentriert sich die folgende Besprechung auf M.s Ausführungen zu neueren europäischen Märchen (Kap. 8/9) und der orientalischen Erzähltradition (Kap. 5c/6) sowie zur *oral poetry* in der frühgriechischen Epentradition und denkbaren späteren Entsprechungen (Kap. 3).

Vorab wenige Bemerkungen zum wissenschaftlichen Grundcharakter der Neuerscheinung: Gegenüber dem Umfang der im Buch erfassten Thematik ist das nicht weiter unterteilte ‚Sachregister‘ am Schluss (569-576) für Fachspezialisten eher knapp ausgefallen. Im Literaturverzeichnis (549-565) vermisst man außer der jüngsten Zusammenfassung zur europäischen Erzählforschung von R. (MSM 2012) auch Michael Neumann, *Die fünf Ströme des Erzählens* (2013), weiterhin aktuelle Einführungen zur Märchenforschung von Stefan Neuhaus (2005) und Kathrin Pöge-Alder (2. Aufl. 2011, 3. Aufl. 2016), das Standardwerk zu

<sup>1</sup> Nahezu unveränderter Nachdruck der Erstfassung aus: *Märchenspiegel* 1/2017, 56-60 [in eckigen Klammern wenige aktuelle Nachträge (2019) zu den Anmerkungen].

<sup>2</sup> Udo Reinhardt, *Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch*. Freiburg/Br. 2011 (Paradeigmata 14); mit digitalen Nachträgen (2016) unter [www.mythensagen.wordpress.com](http://www.mythensagen.wordpress.com). [Definitive Nachträge: Reinhardt, MH Ntr. 2018 (Mainz 2019)].

<sup>3</sup> Udo Reinhardt, *Mythen – Sagen – Märchen. Eine systematische Einführung mit exemplarischen Motivreihen*. Freiburg/Br. 2012 (Paradeigmata 17); mit digitalen Nachträgen (2016) unter [www.mythensagen.wordpress.com](http://www.mythensagen.wordpress.com). [Definitive Nachträge: Reinhardt, MSM Ntr. 2018 (Mainz 2019)].

Erzähltypen von Hans-Jörg Uther (ATU 2004, Neuauflage 2011) und sein Handbuch zu Grimms KHM (2008), frühere wesentliche Beiträge von Max Lüthi (zwischen 1947 und 1990) und Lutz Röhrich (zwischen 1958 und 1993), aber auch manches Themenspezifische.<sup>4</sup> Ähnliches ergibt sich für die orientalische Märchenforschung, bei der Wesentliches von Ulrich Marzolph<sup>5</sup> und einige neuere Einführungen fehlen<sup>6</sup>, sowie schließlich für die Spezialliteratur zur frühgriechischen *oral poetry*.<sup>7</sup>

Solche Desiderata im Literaturverzeichnis legen für die genannten Teilbereiche nahe, dass sich die textliche Präsentation nicht immer auf der Höhe der aktuellen Forschung bewegt. Ganz andere Gründe hat M.s Praxis, die Literatur in den seltenen Fußnoten kaum und im Text eher selten zu diskutieren. Denn jede intensivere wissenschaftliche Aufarbeitung hätte mit erweitertem Umfang das Lesevergnügen nachhaltig beeinträchtigt. Jedenfalls verrät der gewählte Kompromiss bei der Darstellung durchgehend viel Augenmaß und eine sichere Urteilskraft nicht nur in den Details, sondern vor allem im Grundsätzlichen.

Wie wichtig die bei M. zentrale Thematik für die **europäische Märchen- und Erzählforschung** ist, wird bereits deutlich in Kap. 8 (,Ländliches Erzählen im Europa der Neuzeit‘, 343-447) mit den Abschnitten ,Exkurs über europäische Volksmärchen‘ (372-393), ,Das Zaubermärchen in der Lebenswelt der Erzähler‘ (394-410), ,Die „Gattungen“ der Volkserzählungen‘ (410-435) und ,Formgesetze des Erzählens‘ (435-445). Die wesentliche Frage nach dem Alter der Märchen (373ff.) wird klar beantwortet: „Dass die ,Märchen‘ oder auch andere Volkserzählungen, so wie wir sie aus dem 19. und 20. Jahrhundert kennen, in Urzeiten entstanden und seither über Generationen mündlich überliefert worden seien, ist mit Sicherheit ein romantisches Märchen“ (393).<sup>8</sup> Sehr knapp ist die Behandlung des Nachbarbereichs Sage ausgefallen (412-414)<sup>9</sup>, vor allem ohne klare Scheidung zwischen volkstümlichen Ursprungs- und Lokalsagen, deren kleine isolierte Erzählkerne durchweg auf mündlicher Überlieferung basieren, und den z.T. zyklusartigen Heldensagen mit durchweg literarischer Fixierung. Umso wesentlicher und eigenständiger sind M.s abschließende Ausführungen von ,Irlands Gedächtniskultur‘ (417-419) bis zu ,Der Sonderfall Irland‘ (433-435), gerade im Vergleich mit der irischen Sage von Balor und Ethnéa (MSM 2012, 289f.).

Auf die Sammlung KHM der Brüder Grimm bezieht sich innerhalb von Kap. 9 (,Volkserzählungen in der bürgerlichen Gesellschaft‘, 447-500) zunächst der Abschnitt ,Vom

<sup>4</sup> Z.B. die Einführung von John D. Niles, *Homo narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature* (Philadelphia 1999); weiterhin Angelika-Benedicta Hirsch, *Märchen als Quellen für die Religionsgeschichte? Ein neuer Versuch der Auseinandersetzung mit den alten Problemen der Kontinuität oraler Tradition und der Datierung von Märchen* (Frankfurt/M. 1998); Helmut Fischer, *Schriftlichkeit in der Erzählforschung*. In: Festschrift Hans-Jörg Uther (Berlin u.a. 2009), 15-26; Siegfried Neumann, *Erzähler-Forschung im Rückblick auf ältere Quellen*, ebd. 27-45; ds., *Erzähler und mündliches Erzählen in der Literatur der vergangenen Jahrhunderte*. In: ds., *Erzähler – Erzählstoff – Erzählkunst* (Rostock 2012), 9-26; Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (London 3. Aufl. 2012).

<sup>5</sup> Z.B. sein Standardwerk (zusammen mit Richard van Leeuwen) *The Arabian Nights Encyclopedia* (Santa Barbara u.a. 2004), die Beiträge aus seinem Sammelband zu: *The Arabian Nights Reader* (Detroit 2006) sowie sein Einzelbeitrag zu: Märchen aus *Tausendundeine Nacht* in der mündlichen Überlieferung Europas. In: Siegfried Neumann u.a. (Hrsg.), *Sichtweisen in der Märchenforschung* (Baltmannsweiler 2013), 23-41.

<sup>6</sup> Z.B. von Wiebke Walther (München/Zürich 1987), Helga Volkmann (Göttingen 2004) und Hedwig Appelt (Stuttgart 2010). Zu den späteren Nachträgen aus MSM (2016) in Anm. 11.

<sup>7</sup> Z.B. fehlende Standardwerke von Ruth Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context* (Cambridge 1977) über Martin M. West, *Indo-European Poetry and Myth* (Oxford 2007) bis zu Margalit Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece* (Oxford 1998) und Franco Montanari u.a. (Hrsg.), *Homeric Contexts. Neanalysis and the Interpretation of Oral Poetry* (Berlin u.a. 2012). Zu den Ergebnissen aus Reinhardt, MH 2011 im weiteren Text. [Aktuelle Bemerkungen zur Thematik ,Inhalt, Dauer und Voraussetzungen der *oral poetry*‘ mit neuester Forschungsliteratur: Reinhardt, MH Ntr. 2018, 167-169; zum themenspezifischen Kurzbeitrag (2017) vgl. Anm. 12].

<sup>8</sup> Vgl. Lutz Röhrich: „Die These, das Märchen sei eben ‚uralt‘, ist ein romantisches Vorurteil und in dieser Verallgemeinerung jedenfalls so nicht haltbar“, in: ds., „und wenn sie nicht gestorben sind...“. Köln 2002, 388.

<sup>9</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 150-170, spez. 162f. in Verbindung mit dem Schema 202f.

Volks- zum Kinder- und Hausmärchen‘ (451-464). Die ebenso zutreffenden wie amüsanten Ausführungen spez. im Unterabschnitt ‚Die „Reinheit“ der Erzählungen‘ (458-462) tangieren die typisch Grimmsche Reduzierung von Erotik und Sexualität entsprechend dem Zitat von Lutz Röhrich: ‚Betten sind im Märchen wirklich nur zum Schlafen da, nicht zum Beischlaf‘.<sup>10</sup> Der Abschnitt ‚Volksmärchen in der bürgerlichen Kinderstube‘ (464-477) bietet einen rezeptionsgeschichtlichen Abriss bis zum Nationalsozialismus und der Zeit nach 1945 sowie die witzige Variation von Bruno Bettelheims Bestseller-Titel ‚Kinder brauchen Märchen‘ (dt. 1977) im kurzem Epilog ‚Märchen brauchen Kinder‘ (477) als effektvollen Schlusspunkt. Die letzten Abschnitte des Kapitels (‚Verbildlichung der Märchen in der Kinderkultur‘, 478-493; ‚Zum Erzählen der Märchen‘, 494-500) gelten M.s beruflichem Schwerpunkt.

In der **orientalischen Märchentradition** ist die Kultur des mündlichen Erzählens ungleich ausgeprägter. Im Verlauf von Kap. 5 behandelt M.s einführender Abschnitt ‚*Tausendundeine Nacht* im Orient und in Europa‘ (217-234) zunächst die namengebende Rahmenhandlung der Sammlung, die ersten, z.T. einen untergeordneten zweiten Erzählrahmen bildenden Märchensequenzen, die im weiteren Verlauf zunehmenden Brüche und auch Ungereimtheiten in der Zusammenstellung des Erzählmaterials, das Problem der unterschiedlichen Redaktionen und schließlich die hohe rezeptionsgeschichtliche Bedeutung für die spätere europäische Erzählkultur. Die weiteren Ausführungen von Kap. 6 (‚Männliches und weibliches Erzählen im Orient‘, 235-283) konzentrieren sich in Abschnitt 1 (‚Berufserzähler in der männlichen Öffentlichkeit‘, 238-262) auf die realhistorischen Voraussetzungen der arabischen und persischen Erzählkultur (z.B. Straßen- und Kaffeehauserzähler), die literarhistorische Entwicklung seit den spätantiken Sassaniden und Firdousis persischem Nationalepos *Königsbuch* = *Shāhnāme* (um 1000 n. Chr.) sowie auf spektakuläre Erzählinhalte und Einzelschicksale handelnder Personen. Als reizvolles Kontrastprogramm erfasst Abschnitt 2 (‚Was sich Frauen erzählten‘, 262-279) die weibliche Erzählkultur, darunter spezifische Sonderthemen wie ‚List der Frauen‘, ‚Heldin in Männerkleidern‘ (als Fortsetzung zur Tradition der Amazonen in der Antike) und die ausgeprägt misogynen Grundkomponente in der Sammlung. Der kurze Anhang ‚Eingangs- und Schlussformeln im Orient‘ (280-282) streift den Teilaspekt formelhafter Erzählelemente.

Auch für die orientalische Erzähltradition beschränkt sich M.s Darstellung eher auf die traditionellen Forschungsergebnisse. Ganz andere Möglichkeiten bietet nach jüngsten Erfahrungen von R. etwa die Motivforschung, wo der Vergleich zwischen europäischem *folktale* und orientalischen Märchen-Corpora in Häufigkeit und Verwendung einzelner Motive z.T. signifikante Unterschiede für das spezifische kulturelle Substrat der beiden großen Traditionsströme ergibt.<sup>11</sup> Insgesamt verrät auch M.s literarische Beurteilung der Orientmärchen große Vertrautheit und Erfahrung mit dem erzählerischen Basismaterial.

Die Spezialfrage nach der Einordnung der **oral poetry** als vorliterarischer Ausgangsstufe der frühgriechischen Epik (Homer/Hesiod) behandelt M. nicht nur im Vergleich mit späteren Erzähltraditionen auf dem Balkan (wie schon Milman Parry u.a.), sondern auch in Mittelasien. Dabei beschränken sich seine Ausführungen innerhalb von Kap. 3 (‚Epenvortrag in Mittelasien und auf dem Balkan‘, 105-148) in Abschnitt 3 (‚Bausteine des epischen Vortrags‘, 132-148) mit dem Unterabschnitt ‚**Die Homerische Frage**‘ (133-136) im Wesentlichen auf die bisherige *communis opinio*, allerdings mit dem modifizierenden Fazit: ‚Die Frage nach der Entstehung der Homer’schen Epen ließ sich aber auch damit nicht zweifelsfrei klären. Gerade im Vergleich mit den bosnischen oder den mittelasiatischen Heldenepen, deren Vortragstechniken man bis vor wenigen Jahrzehnten noch beobachten konnte, zeigen die Homer zugeschriebenen Werke

<sup>10</sup> Reinhardt, MSM 2012, 193 (mit Anm. 977).

<sup>11</sup> Näheres im Blick auf die bei Reinhardt, MSM 2012 (240ff.) behandelten exemplarischen Standardmotive in den digitalen Nachträgen (2016) zu MSM 2012, spez. 2 (Vorbemerkung) und 7 (Einführung). [Zum letzten Stand der betreffenden Untersuchungen vgl. im aktuellen Überblicksbeitrag (2019) hier auf S. 113f.].

eine Form der Gestaltung, die sich kaum als Aufzeichnung eines improvisierten Vortrags verstehen lässt“ (135).

Diese eher zurückhaltende Einschätzung wird neuerdings bestätigt durch begründete Zweifel von R. (MH 2011, 28-30) an einer langen Kontinuität mündlichen Erzählens in den sog. ‚dunklen Jahrhunderten‘ (1200-800 v. Chr.), wie man sie im Anschluss an Martin P. Nilssons alte Grundthese ‚The Mycenaean Origin of Greek Mythology‘ (1932) bisher voraussetzte. Denn die für die frühgriechische Epik grundlegenden Heroenmythen sind in den bisher fassbaren altorientalischen Vorgaben (vorwiegend Göttermythen mit z.T. hymnischem Charakter) und in der vagen mykenisch-minoischen Hinterlassenschaft kaum nachweisbar. Weiterhin sind frühgriechische *oral poetry* und mündliche Heldendichtung aus Bosnien bzw. Usbekistan nur schwer vergleichbar, weil letztere jeweils in einem Kulturraum mit Alphabet und früher Literatur angesiedelt war (nach M. nachweislich auch mit Rückgriffen auf frühere literarische Werke). Hingegen blieb nach dem Ende von Linear A/B und vor Einführung des modifizierten phönizischen Alphabets (um 820/740 v. Chr.) der spätere griechische Kulturraum lange ohne eigenes Alphabet und Schriftlichkeit. Dies spricht gegen eine längere *oral poetry*-Vorphase der neuartigen Heroenmythen und für ihre Funktion als neues panhellenisches Identifikationsmodell (MH 2011, 247f.).<sup>12</sup>

**Zusammenfassung:** Jeder Rezensent wird es schwer haben, dem literaturwissenschaftlichen wie erzählerischen Reichtum von M.s Neuerscheinung einigermaßen gerecht zu werden. Wichtiger als manche Einwände gegen unvollständige Berücksichtigung und Diskussion vor allem der neueren Forschungsliteratur in Text und Fußnoten ist M.s überzeugende Umsetzung seiner Vorgabe, nicht primär ein aktuelles wissenschaftliches Handbuch zur Kultur des mündlichen Erzählens auf dem neuesten Stand der Forschung vorzulegen. So ist eine ebenso umfangreiche und fundierte wie flüssig und elegant geschriebene *Einführung in den ganzen Themenkomplex* herausgekommen, deren Inhalte *ebenso viel Sachkompetenz wie langjährige Vertrautheit mit dem Gegenstand* verraten. Der Autor wollte primär auf hohem Niveau unterhalten – und das tut er auch. Dabei richtet sich sein nahezu globales ‚Breitwandspektrum‘ als informativer ‚Langzeitspaziergang‘ nur begrenzt an die Fachspezialisten der jeweiligen geographischen oder sachlichen Einzelsektoren. Sein Zielpublikum sind fächerübergreifend interessierte Kulturwissenschaftler (von denen es immer weniger gibt), wissbegierige Fachstudenten, aufmerksame Bibliotheksreferenten und – *last, but not least* – breit interessierte Bildungskreise. Ihnen allen sei die anregende Lektüre dieser umfassenden Einführung nachhaltig empfohlen.

---

<sup>12</sup> Näheres in einem aktuellen Kurzbeitrag von R.: Das Problem der vorgriechischen *oral poetry* angesichts der Sonderstellung der frühgriechischen Heroenmythen. In: *fera-journal* 32, 2017 [Nachdruck hier auf S. 129-132].



## (12) Das Problem der vorgriechischen *oral poetry* angesichts der Sonderstellung der frühgriechischen Heroenmythen<sup>1</sup>

Der Erzählforscher Johannes Merkel hat unlängst (2015) einen bemerkenswerten Überblick zur Gesamttradition des mündlichen Erzählens vorgelegt.<sup>2</sup> Die folgenden Überlegungen, von einer Teilbesprechung dieser Neuerscheinung ausgehend<sup>3</sup>, zielen grundsätzlich auf eine kritische Überprüfung verschiedener, in der bisherigen Forschung für selbstverständlich gehaltener Basisfaktoren (insbesondere der theoretischen Ansätze von Nilsson und Parry). Dabei geht es zunächst einmal um jene allgemein vorausgesetzte vorgriechische Phase von *oral poetry*, auf die sich auch Merkel im 3. Kapitel unter dem Titel ‚Das singende Gedächtnis: Epenvortrag in Mittelasien und auf dem Balkan‘ bezog (105-148). Die neuere Forschung tendiert bekanntlich dazu, es habe eine längere *oral poetry* in den sog. ‚dunklen Jahrhunderten‘ zwischen 1200 und 850 v. Chr. noch vor Ausbildung der frühgriechischen Kultur gegeben; so z.B. der englische Althistoriker Robin Lane Fox (2008/11):<sup>4</sup> „*Ilias* und *Odyssee* sind im Wesentlichen Werke der Mündlichkeit, die letzten in einem langen ‚Zeitalter der Mündlichkeit‘...“. Eng damit verbunden waren Martin P. Nilssons Hypothese ‚The Mycenaean Origin of Greek Mythology‘ (1932)<sup>5</sup> und der von Milman Parry<sup>6</sup> seit 1928 konstituierte, von seinem Schüler Arthur B. Lord<sup>7</sup> weiter entwickelte Ansatz, dass für frühgriechische Epen eine Vergleichbarkeit mit neueren Phasen mündlicher Epik z.B. auf dem Balkan gegeben sei. Merkels jüngste Ausführungen verstärken meine früheren Bedenken gegen dieses Gesamtkonzept.

(1) Der frühgriechische ‚Epische Kyklos‘ (7. Jh. v. Chr.)<sup>8</sup>, der, in seinen Grundzügen noch recht gut fassbar, nach Einführung des modifizierten phoinikischen Alphabets (um 820/740 v. Chr.)<sup>9</sup> auch literarisch fixierbar wurde, bestand in der Hauptsache aus **Heroenmythen**, die aufgrund ihrer denkbar weitgehenden zeitlichen, räumlichen und personalen Fixierung einen hochentwickelten, weil hochdifferenzierten, und unter den Mythen der Völker insgesamt ziemlich einmaligen Gesamtkomplex darstellten.

Demgegenüber umfassten die inzwischen wiederentdeckten literarischen Vorstufen aus der altorientalischen Epentradition **durchweg nur Göttermythen** mit z.T. hymnischen Elementen (z.B. *Enûma Elish*, *Ninurta*, *Inannas Gang in die Unterwelt*; hethitische Kumarbi-Zyklen), weiterhin spektakuläre Einzelmythen um die katastrophale Sintflut (*Atrahâsis-Epos*) oder Kämpfe von Göttern gegen monströse Vorzeitungeheuer (wie die hethitischen Epen von Kumarbi und Ullikummi bzw. Wettergott und Illuyankas als Vorlagen zum griechischen Zeus-Typhoeus-Mythos). Nur im sumerisch-akkadischen *Gilgamesch-Epos* boten zwei halbgöttliche Einzelhelden, der Titelheld und Enkidu, einen entfernten Vergleichsfall, doch ohne jene genealogisch-

<sup>1</sup> Nahezu unveränderter Nachdruck der Erstfassung aus: *fera-journal* 32, 2017, 43-47 = *IANUS* 38, 2017, 51-55.

<sup>2</sup> Johannes Merkel, *Hören, Sehen, Staunen. Kulturgeschichte des mündlichen Erzählens*. Hildesheim u.a. 2015.

<sup>3</sup> Vf. in: *Märchenspiegel* 1/2017, 56-60 (spez. zur europäischen und orientalischen Erzähltradition).

<sup>4</sup> Robin Lane Fox, *Reisende Helden. Die Anfänge der griechischen Kultur im homerischen Zeitalter*. Stuttgart 2011 (engl. OA.: *Travelling Heroes. Greeks and Their Myths in the Epic Age of Homer*, London 2008), 419.

<sup>5</sup> Martin P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*. Berkeley/Calif. 1932 (Sather Classical Lectures 8), Ndr. 1972, spez. 20-22 (‚Mycenaean Origin of Greek Epics‘).

<sup>6</sup> Milman Parry, *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making*. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 41, 1930, 73-147; 43, 1932, 1-50. Weitere Publikationen von 1928 bis 1937 in: Adam Parry (Hrsg.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford 1971, Ndr. 1987.

<sup>7</sup> Albert Bates Lord, *The Singer of Tales*. Cambridge/Mass. 1960 (Harvard Studies in Comparative Literature 24); dt.: *Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht*. München 1965. Vgl. auch Edward P. Haymes, *Das mündliche Epos. Eine Einführung in die ‚Oral Poetry‘-Forschung*. Stuttgart 1977.

<sup>8</sup> Neuere Fragmentsammlungen von Malcolm Davies (Göttingen 1988), Alberto Bernabé (Stuttgart 2. Aufl. 1996) und Martin L. West (Cambridge/Mass. u.a. 2003; mit engl. Übersetzung).

<sup>9</sup> Dazu grundlegend Eric Alfred Havelock, *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution*. Weinheim 1990 (engl. OA Princeton/NJ. 1982).

dynastische Vernetzung, wie sie für frühgriechische Heroenmythen so spezifisch wurde. Für die vage schriftliche Hinterlassenschaft der mykenischen Zeit (Linear B) sind Mythen nicht einmal mit Sicherheit belegbar, sondern nur einige Namen, die sich zwar mit Gottheiten und auch Heroen/Heroinnen decken, die später in der frühgriechischen Mythentradition eine Rolle spielten. Doch fehlt es speziell für letztere Namen an Anhaltspunkten, dass sie schon in früheren Heroenmythen eine Bedeutung gehabt haben könnten (ganz abgesehen von der alten Forschungshypothese der ‚gesunkenen Gottheiten‘, die Erwin Rohde 1894 und Hermann Usener 1896 entwickelt hatten, z.B. bei der schon ganz früh bezeugten Iphigeneia).<sup>10</sup>

Dieser literarische Gesamtbefund, dass etwas den frühgriechischen Heroenmythen inhaltlich Vergleichbares für die gesamte frühere Zeit noch nicht eindeutig nachweisbar ist, und überhaupt der insgesamt chaotische, eindeutig mit starken materiellen wie geistigen Kulturverlusten verbundene Gesamtverlauf der langen Völkerwanderungszeit während der sog. ‚dunklen Jahrhunderte‘ wecken daher gewisse Zweifel an Nilssons Hypothese einer Kontinuität zwischen hypothetischen mykenischen Mythen und der späteren frühgriechischen Epen-tradition (mit Hesiods Kleinepos *Theogonia* Ende 8. Jh. und Homers Großepen *Ilias* und *Odyssee* Anfang bis Mitte 7. Jh. v. Chr. als Höhepunkten). Entsprechende Zweifel betreffen m.E. aber auch die damit eng zusammenhängende Annahme, dass es als Basisvoraussetzung der späteren frühgriechischen Epik eine schon mehrere Jahrhunderte umfassende mündliche Tradition auch von Heroenepen gegeben haben könnte.<sup>11</sup>

Die nahe liegende Gegenfrage, wie es denn nach einer nachweislich mehrere Jahrhunderte langen Phase ohne Schriftlichkeit und Alphabet im späteren griechischen Raum (mit Ausnahme von Zypern sowie Mittel- und Ost-Kleinasien) zur Herausbildung dieser neuartigen Heroenmythen gekommen sein könnte, ist m.E. am ehesten aus der ungewöhnlichen kulturellen Ausgangskonstellation im 9.-7. Jh. v. Chr. zu erklären (Vermischung von altorientalischen und indoeuropäischen Basiselementen). Nach dem weitgehenden Verlust an historischem Bewusstsein in den sog. ‚dunklen Jahrhunderten‘ ergab sich für die höchst unterschiedlichen Völkerschaften, die sich in der Folgezeit Griechen nennen sollten, ein eher kurzfristiges, dafür aber umso stärkeres Bedürfnis nach einem grundlegenden *Identifikationsmodell* bei der Herausbildung eines panhellenischen Gemeinschaftsgefühls. Denn jedes neue Volk braucht für seine Zukunft auch das Bewusstsein einer Vergangenheit (ob nun realhistorisch oder pseudohistorisch) als Grundlage seiner nationalen Identität. Entscheidend war dabei das Bestreben, das im Fehlen einer gemeinsamen geschichtlichen Vergangenheit liegende Defizit nachhaltig auszugleichen.<sup>12</sup> Diesem Bedürfnis entsprachen die neuen Heroenmythen mit ihrer genealogisch-dynastischen Fixierung als ein pseudohistorisches Ersatzsystem, das inhaltlich und zeitlich ebenso fiktiv wie aufgrund der örtlichen Lokalisierung in den alten mykenisch-minoischen Zentren denkbar konkret war.

(2) Über die angesprochenen Probleme hinaus ergibt der neueste Überblick von Johannes Merkel (2015) für die allgemein als Vorstufe der frühgriechischen Kultur vorausgesetzte *oral poetry*, dass sie *nur begrenzt mit späteren Phasen der Mündlichkeit vergleichbar* ist, wie sie Milman Parry, Arthur B. Lord und ihre Nachfolger bei ausgedehnten Feldforschungen seit den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts als Analogiefälle herangezogen hatten. Aus dieser Gesamtbeurteilung zieht Merkel für die vorgriechische Phase von *oral poetry*, auch schon an frühere Forschungspositionen<sup>13</sup> anschließend, das modifizierende Fazit: „Die Frage nach der Entstehung der Homer’schen Epen ließ sich aber auch damit nicht zweifelsfrei klären. Gerade

<sup>10</sup> [Dazu die aktuelle kritische Bilanz bei Reinhardt, MH Ntr. 2018 (Mainz 2019), 141 zu MH 207, Anm. 756.]

<sup>11</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, spez. 28-30 zu Nilssons Hypothese, 84-86 zur Neuartigkeit der Heroenmythen gegenüber der altorientalischen Tradition.

<sup>12</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 106, 115, 247f.

<sup>13</sup> Z.B. Albin Lesky, Geschichte der griechischen Literatur. Bern 3. Aufl. 1971, 32-34, 55-57; Alfred Heubeck, Die homerische Frage. Darmstadt 1974 (Erträge der Forschung 27), 130ff. [Hinweise von Gebhard Kurz/Mainz].

im Vergleich mit den bosnischen oder den mittelasiatischen Heldenepen, deren Vortragstechniken man bis vor wenigen Jahrzehnten noch beobachten konnte, zeigen die Homer zugeschriebenen Werke eine Form der Gestaltung, die sich kaum als Aufzeichnung eines improvisierten Vortrags verstehen lässt“ (135).

Merkels nähere Ausführungen (Kapitel 3, Untertitel: ‚Das singende Gedächtnis: Epenvortrag in Mittelasien und auf dem Balkan‘, 105-148) gehen aus von dem usbekischen *Alpomish-Epos*, das „als bezeichnendes Beispiel eines umfangreichen Heldenepos in mündlicher Tradierung“ (119) herangezogen und in mehreren schriftlich aufgezeichneten, umfangmäßig unterschiedlichen Versionen berücksichtigt wird. Dabei sind entsprechend der für die Turkvölker spezifischen Epen-tradition die Erzählpassagen fast durchgehend in Prosa gehalten, nur Monologe und Dialoge in Versform (mit einfachen vierzeiligen Strophen, die regelmäßig durch Wiederholung von ein oder zwei Zusatzversen abgeschlossen werden).

Von solchen z.T. erheblichen Unterschieden zur griechischen Epen-tradition abgesehen, arbeitet Merkel im Zusammenhang mit Handlungsverlauf und Motivschatz des behandelten Epos einige grundsätzlich wichtige Aspekte heraus. So blieben im Gegensatz zur vorgriechischen *oral poetry* in späteren Phasen der mündlichen Heldenlied-tradition Schriftlichkeit und Alphabet im gleichzeitigen kulturellen Umfeld stets mehr oder weniger verfügbar. Weiterhin waren Rückgriffe auf stofflich wie motivisch vergleichbare frühere literarische Gebilde als Kristallisationspunkte der sich aus ihnen entwickelnden mündlichen Tradition der Normalfall (z.B. beim usbekischen *Alpomish-Epos* motivische Rückgriffe auf Firdousis persisches Nationalepos *Königsbuch*).

Wenn sich auch in Merkels Abschnitt 3 mit dem Titel ‚Bausteine des epischen Vortrags‘ (132-148) im Unterabschnitt ‚Die Homerische Frage‘ (133-136) die Ergebnisse zur *oral poetry* im Wesentlichen auf die in der jüngeren Forschung vorherrschende Tendenz beschränken, so weist doch die schon zitierte Bewertung der homerischen Epen, sie ließen sich „kaum als Aufzeichnung eines improvisierten Vortrags verstehen“ (135), auf ihre in der Gesamttradition mündlichen Erzählens unverwechselbare Einmaligkeit.

**(3)** Angesichts dieser Problemlage stellt sich die Frage, inwieweit die drei tragenden Säulen des **Gesamtkonzepts**, von dem die jüngere Forschung überwiegend ausgeht, vereinbar sind mit jenem von derselben Forschung mit Recht als Anfang der weiteren abendländischen Geistesentwicklung angesehenen **‚griechischen Wunder‘** (mit den neuartigen Heroenmythen als Hauptbestandteil). Nach meiner Einschätzung ist der kulturgeschichtliche Prozess, der dieser allgemein akzeptierten Vorstellung zugrunde liegt, nicht primär unter den Voraussetzungen von ‚Mycenaean Origin of Greek Mythology‘ und einer mehrere Jahrhunderte umfassenden Tradition von *oral poetry* im Ägäisraum zustande gekommen, sondern eher kurz- bis mittelfristig als „das Ergebnis eines multikulturellen Glücksfalls, einer ersten Sternstunde der europäischen Geistesgeschichte.“<sup>14</sup> Darüber hinaus könnte man die kulturelle Ausnahmestellung dieses ‚griechischen Wunders‘ gegenüber der früheren Entwicklung in Orient und Okzident im Begriff **‚geistesgeschichtlicher Quantensprung‘** zusammenfassen. Zur Begründung hier nur ganz vorläufig drei zentrale Punkte:

(a) Die neuartigen Heroenmythen stellten nicht nur, wie schon ausgeführt, ein grundlegendes Identifikationsmodell bei der Herausbildung eines neuen panhellenischen Gemeinschaftsbewusstseins dar, sondern standen zugleich mit ihrer spezifischen „Mischung aus Aktualität, Realität und Fiktion“<sup>15</sup> als entscheidendem weiteren Schritt in der kulturgeschichtlichen Gesamtentwicklung inhaltlich wie strukturell der konkreten menschlichen Lebenswirklichkeit ungleich näher als die Summe aller früheren Götter-, Sintflut- und Ungeheuermythen. Mit der **Verschiebung des Schwerpunkts von Götter- zu Heroenmythen**, gerade im Vergleich mit den altorientalischen Vorgaben und noch verstärkt durch die unter Hesiods Namen überlieferten

<sup>14</sup> Reinhardt, MH 2011, 30.

<sup>15</sup> Reinhardt, MH 2011, 246.

‚Frauenkataloge‘ (*Ēhoīai*), stand nun immer mehr ein vorwiegend halb göttlich-menschlicher Kontext im Mittelpunkt des mythischen Gesamtgebäudes – als erster Schritt zur **Gesamtentwicklung von Mythos zu Ethik** in der antiken und weiteren europäischen Kultur. Dank ihren wesentlichen, grundsätzlichen und repräsentativen Aussagen bildeten speziell die Heroenmythen nicht nur für ihre Zeit eine Art von frühem ‚Fürstenspiegel‘, sondern darüber hinaus „das erste große Gesamtkonzept eines archaisch-aristokratisch-patriarchalischen Weltbildes zum denkbar weitgehenden Erfassen von Lebenswirklichkeit mit hohem Anspruch auf religiös-theologische und soziokulturelle Verbindlichkeit in der Frühphase seiner Entstehung.“<sup>16</sup>

(b) Spezifisch für die frühen Ansätze mythischen Denkens bei Naturvölkern und auch noch in der altorientalischen Mythen tradition war die Dominanz des Irrationalen, eng verbunden mit der Vorstellung von Bedrohlichkeit und Unberechenbarkeit des Numinosen. Das in den frühgriechischen Heroenmythen erstmals voll ausgeprägte Schicksalsdenken<sup>17</sup> mit seinen drei anthropologisch-soziokulturellen Basisfaktoren, kollektivem Gewissen, verantwortlichem Entscheiden zwischen Wohlverhalten/Belohnung oder Fehlverhalten/Bestrafung und persönlicher Rechenschaft, relativierte entscheidend das bisherige mythisch-religiöse Denken, „weil nun das Irrationale weitgehend begreifbar und auch halbwegs beherrschbar erscheint. Die nicht mehr primär pessimistisch-fatalistische, sondern eher skeptische Weltsicht, die dieser neuen Mythenkonzeption zugrunde liegt, erweist sich in ihrer kritisch-rationalen Grundhaltung zugleich als **ein erster Schritt zur Aufklärung**.“<sup>18</sup>

(c) Wie das menschliche Leben, seither Hauptgegenstand des Mythos, einem ständigen Wechsel von Konstanz und Veränderung unterworfen ist, so entwickelten sich auch die Heroenmythen von Anfang an dank ihrer grundsätzlichen strukturellen Offenheit für alternative erzählerische Varianten und ihrem kritischen, zunehmend aufgeklärten Bewusstsein: „Dieses dialektische Verhältnis von **Konstanz und Veränderung, Konvention und Innovation** bestimmt in besonderem Maße die inneren Gesetzmäßigkeiten mythischer Tradition und Rezeption, das fast unbegrenzte ‚Wirkungspotential‘ (Hans Blumenberg) des jeweiligen Einzelmythos und auch des Mythos als Gesamtkomplex.“<sup>19</sup> Ihr progressiver Grundcharakter prägte die weitere Rezeption des Mythos in der Antike, speziell in der Endphase der mythischen Epoche bei dem ‚Aufklärer‘ Euripides und dem ‚Systemkritiker‘ Platon<sup>20</sup> und auch die weitere Geistesgeschichte bis zur Gegenwart. Auf diese ersten Ansätze gehen letztlich das durchgehend konstitutive **Spannungsverhältnis zwischen Mythos und Aufklärung** und die konsequente **Gesamttendenz von Mythos zu Philosophie** in der antiken und weiteren europäischen Kultur zurück.<sup>21</sup>

Darüber hinaus sind mangels schriftlicher und sonstiger Hinterlassenschaft aus der damaligen Zeit die genauen völkischen und näheren kulturellen Voraussetzungen für diese geistesgeschichtlich so bahnbrechenden Heroenmythen nachträglich ebenso wenig zu klären wie etwa die Frage der ursprünglichen Herkunft des hexametrischen Grundschemas.<sup>22</sup> Nach den homerischen Großepen und den Resten des übrigen ‚Epischen Kyklos‘ zu urteilen, sollte man sich wohl am besten mit der Feststellung begnügen, dass die Zeit für diese bahnbrechende kulturhistorische Entwicklung offenbar einfach reif war, und am Ende dieser Überlegungen auf die allgemeine Maxime verweisen: Gerade deshalb, weil man von ‚Wunder‘ spricht, bleiben immer noch einige Rätsel; so auch beim ‚griechischen Wunder‘.

<sup>16</sup> Reinhardt, MH 2011, 247.

<sup>17</sup> Reinhardt, MH 2011, 207-237. [Vgl. auch den neuen Grundsatzbeitrag zum Thema hier auf S. 153-193 (spez. Teil 1: Grundsätzliches zum Labdakidenmythos, S. 155-162)].

<sup>18</sup> Reinhardt, MH 2011, 248. Zur späteren monotheistischen Mythen- und Sagenkonzeption im *Alten Testament* 225-227 (‚Zehn Gebote‘). Vgl. auch Reinhardt, MSM 2012, 153-159 (Überblick zu AT-Einzelstoffen).

<sup>19</sup> Reinhardt, MH 2011, 22.

<sup>20</sup> Reinhardt, MH 2011, 331-341 (Euripides), 345-349 (Platon, *Politeia*, 2. Buch, Kap. 17-21).

<sup>21</sup> Reinhardt, MH 2011, 248 (letzter Abschnitt), 330-352 (Mythos und Mythenkritik), 414f. (Neuzeit).

<sup>22</sup> Vgl. z.B. Antoine Meillet, *Die Ursprünge der griechischen Metrik* (1930/65). In: Rüdiger Schmitt (Hrsg.), *Indogermanische Dichtersprache*. Darmstadt 1968 (Wege der Forschung 165), 40-48.

(13) **Eine neue Monographie zu Arachne und zum mythischen Motiv ‚Liebschaften der Götter‘** (2016, mit Nachtrag 2019)<sup>1</sup>

Im Anschluss an die beiden Handbücher zur Mythentradition, die der Autor herausbrachte<sup>2</sup>, lag es nahe, deren Wert an einem bestimmten Einzelthema zu überprüfen. Seinerzeit war das Hauptanliegen der Basispublikation ‚Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch‘ (2011; Paradeigmata 14; im Folgenden: MH) die konsequente Systematisierung des frühgriechischen Mythos mit der zentralen Frage, welche konstitutiven Grundkategorien den zahlreichen mythischen Einzelstoffen zugrunde liegen, sowie seine geistesgeschichtliche Einordnung als kultureller Gesamtkomplex in die rezeptionsgeschichtliche Entwicklungslinie, die von den altorientalischen Vorstufen bis zu den hellenistisch-römischen Neubildungen und darüber hinaus reicht. Hingegen galt die ergänzende Publikation ‚Mythen – Sagen – Märchen. Eine Einführung mit exemplarischen Motivreihen‘ (2012; im Folgenden: MSM) dem weiteren Umfeld des europäischen *folktale* mit dem dezidierten Vorsatz, entsprechende Kriterien und möglichst genaue Abgrenzungen auch für die wichtigsten Nachbarbereiche herauszuarbeiten (Teil A), und mit der ergänzenden Intention, zur Bestätigung zugleich die Kontinuität der antiken Mythentradition auf dem weiten Feld der Motivforschung zu dokumentieren (Teil B).

Die Neuerscheinung befasst sich primär mit dem **Einzelstoff Arachne**, bei dem im Vergleich zur Behandlung in MH 376-378 die Ovidversion ausführlicher interpretiert sowie die weitere literarische Tradition in der Antike und überblicksweise die spätere textliche und bildliche Rezeption gründlich aufgearbeitet wird. Andererseits geht es um das nicht minder reizvolle **Einzelmotiv ‚Liebschaften der Götter‘**, das, mit Ovids klassischer Version des Arachnestoffes eng verbunden, gegenüber der tabellarischen Behandlung in MH 165ff., dem knappen Abriss in MH 243-245 und der wiederholten Berücksichtigung in verschiedenen Motivreihen von MSM (z.B. 241-268 zu ‚Königskind‘, 285-289 zu ‚Mädchen im Turm‘, 359-364 zu ‚Verstellung‘, 398-411 zu ‚Frauennötigung‘) hier vor allem in zwei Exkursen im Mittelpunkt steht. Daraus ergibt sich folgende Gesamtdisposition:

**TEIL A: Arachne in Ovids *Metamorphosen*** (S. 8-51)

Zu den interessantesten Mythenovellen, die der römische Dichter Ovid in seinem Hauptwerk *Metamorphosen* erzählt, gehört die Geschichte von dem spektakulären Wettstreit zwischen Athene/Minerva, der Göttin der Webkunst, und Arachne, einer genialen Weberin aus Lydien (6,5-147). Eine **gründliche Neuinterpretation** dieser Textpassage, die übrigens etwa ein Zehntel aller Verwandlungsmythen der *Metamorphosen* enthält, führt zu dem Ergebnis, dass der mythische Stoff mit ganz isoliertem Erzählkern zurückgeht auf eine Mythennovelle aus der Zeit des Hellenismus (2./1. Jhdt. v. Chr.), deren Ansatz mit Arachne als Muster menschlicher Hybris Ovid offenbar ganz eigenständig umgedeutet hat in einer für sein künstlerisches Selbstverständnis spezifischen Weise, vielleicht auch in kritischer Auseinandersetzung mit Augustus. In der weiteren europäischen Kunsttradition wirkte der *locus classicus* aus Ovid vor allem durch den in Arachnes Teppich realisierten Katalog göttlicher Skandalgeschichten (*caelestia crimina* 6,130), der zahlreichen Liebschaften von Zeus/Iuppiter und anderen einschlägig bekannten Göttern enthält. Ergänzend behandelt **Exkurs 1** (S. 52-77) wesentliche literarische und bildliche Zyklusbelege speziell zu den Liebschaften des höchsten Gottes in der antiken Tradition (bis hin zu den polemischen Zeugnissen der christlichen Apologeten).

<sup>1</sup> Leicht veränderter Nachdruck aus: IANUS 37, 2016, 44-47. – Gegenstand des Beitrags: Vf., Arachne und die Liebschaften der Götter. Eine Mythennovelle aus Ovids *Metamorphosen* mit ihrer literarischen und bildlichen Rezeption bis zur Gegenwart. Freiburg/Br. (Rombach) 2014 (Paradeigmata 22); 224 S. Die Basis des vorliegenden Beitrags war ein Vortrag beim DAV-Kongress in Innsbruck am 23.4.2014.

<sup>2</sup> Dazu Vf., Das erste systematische Handbuch zum antiken Mythos. In: Freiburger Universitätsblätter 194, 2011, 17-31 [Nachdruck hier auf S. 96-107].

**TEIL B: Das Arachnezimmer der Landshuter Stadtresidenz** (S. 58-94)

Zu den wichtigsten neueren Bildbelegen des Stoffes gehört der Landshuter Bildzyklus aus einem Raum, dessen Wände und Deckengewölbe wohl der vorher in Mantova tätige Niederländer Herman Posthumus im Jahr 1542 ausmalte. Nach der vollständigen Präsentation des komplexen Geflechts von 25 Einzelszenen wird das Bildprogramm als Ganzes gewürdigt, auch in seiner ikonologischen Tendenz, die weitgehend durch die Nachbarzimmer bestimmt ist. Einen reizvollen Kontrast bietet die etwa gleichzeitige Behandlung des Arachnestoffes durch den Nürnberger Dichter Hans Sachs. Demgegenüber bezieht sich **Exkurs 2** (S. 95-109) ergänzend auf weitere Bildzyklen zum Thema ‚Amori degli Dei‘ bzw. ‚Amori di Giove‘ im italienischen Cinquecento, und zwar nicht nur bei Perino del Vaga/Jacopo Caraglio (1527/30) und Correggio (1530-34), sondern auch in einem hier neu erschlossenen Zyklus von Perino del Vaga bzw. Giulio Romano (um 1530/40).

**TEIL C: Zu Arachne in der europäischen Kulturtradition** (S. 110-174)

Schließlich werden im Anschluss an die bisher zur literarischen Stoffgeschichte grundlegende Monographie der Komparatistin Sylvie Ballestra-Puech (2006) die wichtigsten Rezeptionsglieder des Arachnestoffes in der europäischen Kulturtradition von der Antike bis zur Moderne vorgelegt, am Rande auch wenige Zyklusdokumente des Motivs der göttlichen Liebschaften (z.B. Spenser, Marlowe, Shakespeare). Dabei beschränken sich die *literarischen Belege* vor allem auf stoffliche Highlights der älteren Tradition (z.B. *Ovide moralisé* um 1310/20, Boccaccio um 1350/65, Christine de Pizan um 1400/05, Edmund Spenser um 1590) und einige wesentliche Nachträge (außer Hans Sachs z.B. Ronsard, Marlowe, John Gay, Johann Wolfgang Goethe, Georg Ebers). Der schon in MH und MSM vorliegenden Gleichrangigkeit von literarischen und bildlichen Darstellungen folgend, spielen aber auch die wesentlichen *Bildzeugnisse* des Arachnestoffes eine Rolle, einerseits markante Stationen aus den textbegleitenden Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen* von der *Bible des Poètes* (um 1470/90) bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, andererseits die wichtigsten Einzelbildentwürfe (z.B. Tintoretto um 1544, Rubens 1636/38, Velázquez 1644-48, Luca Giordano um 1695, Peter von Cornelius 1807/08). Dabei beschränken sich die Abbildungen des Buches (S. 193-224) im Wesentlichen auf den großen Bildzyklus im Arachnezimmer der Landshuter Stadtresidenz (1542) und wichtige Belege aus den Illustrationen zu Ovids *Metamorphosen*.

Das neue Buch nimmt sich also einen vorwiegend durch die *Ovidversion* bekannten Einzelmythos im spezifischen Kontext seiner narrativen und deskriptiven Realisierung vor. Denn die Konkurrenz zwischen der Göttin der Webkunst und der genialen menschlichen Weberin wird bei Ovid nicht nur als fiktive Geschichte erzählt, sondern zusätzlich durch zwei über den Ausgang des Geschehens entscheidende Musterstücke ausgestaltet (6,70-102 bzw. 103-128). Damit bietet diese Geschichte zugleich einen bemerkenswerten Musterbeleg für den Anteil von narrativen und deskriptiven Elementen im Mythos.

Die bisherige Forschung zum Arachnestoff beschränkte sich auf verschiedenste Fachbeiträge zur Ovidversion (z.B. Michael von Albrecht 1979/2000), einen instruktiven Überblick zur literarischen Gesamttradition des Stoffes (Sylvie Ballestra-Puech 2006) und Listen zur Erschließung der neueren literarischen und bildlichen Rezeptionsdokumente in verschiedenen Handbüchern (z.B. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts* 1993). Die neue Publikation versucht, über den bisherigen Stand der Forschung hinaus zunächst im Blick auf die **antike Tradition** zu weitergehenden Ergebnissen zu kommen:

(1) So werden zur Behandlung des Stoffes in Ovids *Metamorphosen* erstmals die wesentlichen mythischen Motivparallelen eines Wettstreits (griech. *agōn*) herangezogen (S. 16-19), z.B. Pieriden vor Musen (Ovid, *Met.* 5), Pan vor Apollon (Ovid, *Met.* 11,146-193), Großer Aias vor Odysseus (Lesches, *Iliàs mikrá*; Aischylos, *Hóplōn Krísis*; Ovid, *Met.* 13,1-383); Laster = *kakía* vor Tugend = *aretē* (Herakles am Scheideweg, Prodikos nach Xenophon,

*Apomnēmoneúmata* 2,1,21-34), Hirtenstreit bei Kerkyon (nach Euripides, *Alópē*; vgl. Daos vor Syriskos bei Smikrines nach Menander, *Epitrepontes* 218-376); Marsyas vor Apollon (Apollodor, *Bibliothēkē* 1,24; Hygin, *Fabulae* 165; Ovid, *Met.* 6,382-400 / *Fasti* 6,697-708), mit dem im Blick auf die Reihenfolge bei Ovid überraschenden Ergebnis, dass nur der siegesichere Apollon vor Marsyas (Diodor, *Bibliothēkē historikē* 3,59,2-5) dem Prinzip der *deuterologia* widerspricht, nach dem der Zweite in der Reihenfolge des Auftretens zugleich der spätere Sieger ist (Motto: ‚Wer das letzte Wort hat‘).

(2) Weiterhin werden erstmals sämtliche antiken Zeugnisse zum mythischen Stoff ausgewertet mit dem unerwarteten Ergebnis (S. 44-47), dass verschiedene spätantike Mythographen (Servius zu Vergil, *Georgica* 4,247; *Mythographus Vaticanus I* 91 Bode= 1,90 Zorzetti; Lactantius Placidus, *Narrationes fabularum Ovidianarum* 6,1) offensichtlich noch Elemente der hellenistischen Vorlage Ovids kannten.

(3) Die spezielle Intention der Ovidversion liegt zunächst in dem raffinierten Spiel des Dichters, seinen Hörer bzw. Leser so lange mit der traditionellen ‚moralischen‘ Interpretation (Hybris der Arachne) zu irritieren, bis die überraschende Eröffnung des Wettbewerbs durch die Göttin der Webkunst (6,70ff.) in eine ganz andere Richtung führt. Am Ende steht Arachnes Erfolg (*successus* 6,130) und ihre unverdiente Bestrafung durch die frustrierte Göttin. So gewinnt die alte Geschichte eine völlig neue Bedeutung mit dem poetologischen Fazit, „dass Arachne bei Ovid als mythischer Präzedenzfall für die Autonomie künstlerischer Kreativität erscheint“ (S. 51). Allerdings ist die Frage, wie nahe sich Arachne und Ovid speziell im Blick auf säkularisierte Weltsicht und künstlerischen ‚Manierismus‘ stehen, nach Einschätzung des Autors eher zurückhaltend zu behandeln (S. 51):

„Doch für den Dichter der *Metamorphoses*, der in seinem reifsten Werk das Prinzip der Veränderung weit über die Welt des Mythos hinaus zu seinem Leitthema gemacht hat, liegen als künstlerische Identifikationsfiguren mythische Gestalten wie Proteus (*Metamorphoses* 8,730-737) oder Vertumnus (14,642ff.) entschieden näher. Ob Ovid im Einzelfall eine größere ‚Schnittmenge‘ zu Athene/Minerva oder zu Arachne aufweist, ändert sich in den *Metamorphoses* von Geschichte zu Geschichte, manchmal von Abschnitt zu Abschnitt oder gar von Vers zu Vers, nicht anders als bei Proteus oder Vertumnus von Augenblick zu Augenblick. In dieser Faszination eines jederzeit möglichen Wandels schon im nächsten Moment liegt auch das Geheimnis von Ovids Modernität.“

Auch für die **Rezeptionsgeschichte** von mythischem Stoff und zugehörigem Motiv finden sich, abgesehen von mehreren erstmals herangezogenen literarischen Belegen und dem erstmals im Überblick zusammengestellten Bildmaterial, einige weitergehende Ergebnisse:

(4) Innerhalb der auffallend intensiven Nachwirkung des Themas in der englischen Literatur ragt Edmund Spenser heraus (dazu S. 150-156), der einerseits in seinem epischen Hauptwerk *The Faerie Queene* (1590) den mythischen Stoff mehrfach erwähnt und im 3. Buch um eine eindrucksvolle Zusammenstellung des Motivs ‚Loves of the Gods‘ ergänzt, die weitgehend an den Katalog aus Arachnes Teppich anschließt, andererseits in seiner gleichzeitigen Dichtung *Muiopotmos or the fate of Butterfly* den Stoff als Basis zu einer ebenso witzigen wie skurrilen Epyllion-Parodie verwendet.

(5) In seinem Bildungsroman *Les aventures de Télémaque* (1699) wurde Fénelon zur Ekphrasis von Telemachs Schild direkt angeregt durch den kurz zuvor (1693-98) entstandenen Gemäldezyklus *Histoire de Minerve* von René-Antoine Houasse im Grand Trianon von Versailles (dazu S. 160). Dort war z.B. auch schon der berühmte Streit zwischen der Göttin und dem Meergott Neptune um die Herrschaft in Athen dargestellt, der nun die Schildbeschreibung bei Fénelon eröffnet, ebenso wie seinerzeit schon Ovids Ekphrasis von Minervas Musterstück beim Wettstreit mit Arachne (6,70-82).

(6) Überraschend ist das Fazit (S. 174), dass die Rezeptionszeugnisse überwiegend der ‚moralisierenden‘ Sicht entsprechen (Arachne als Muster menschlicher Hybris gegenüber einem überlegenen göttlichen Wesen), die, wohl im Anschluss an die hellenistische Vorlage, seit den spätantiken Mythographen und dem mittelalterlichen *Ovide moralisé* eindeutig dominierte. Dass Ovid selbst der genialen Weberin den Erfolg im Wettbewerb bescheinigte

(6,129f.), wird in der Neuzeit immerhin von François Habert d'Yssouldun (Widmungsbrief zur Versübersetzung) und John Gay (paraphrasierende Übersetzung), ansatzweise von Johann Wolfgang Goethe, in jüngster Zeit auch von Christoph Ransmayr betont.

Als Basisbeitrag zur Stoff- und Motivforschung ist die neue Publikation, wie schon MH und MSM, wiederum für die Praxis von Universität und Fachwissenschaften konzipiert (entsprechend der Umfang von Literaturliste und Registern S. 175-191); andererseits wendet sie sich mit verständlichem Text und reicher Bebilderung auch an ein breiteres Publikum. Insgesamt ergibt sich aus Text und Bild ein buntes mythologisches Kaleidoskop, das den Fachmann nicht nur in Einzelfragen überraschen mag und den interessierten Laien mit manch bunter Facette faszinieren könnte. Schließlich bezieht sich ein Nachtrag auf die für die Schulpraxis wichtige Frage der Möglichkeit, die um Passage um Arachne künftig im Rahmen der Lektüre von Ovids *Metamorphosen* heranzuziehen.<sup>3</sup>

### Nachtrag (2019):

(1) **Rezension** von Renate Oswald in: *Circulare* 4/2016, 14 mit dem Fazit: „Nie zuvor wurde die Arachnegeschichte in ähnlicher Weise wissenschaftlich aufgearbeitet, interpretiert und analysiert, und das in einem benutzer- und leserfreundlichen Stil.“

(2) **Rezension** von Peter Riemer in: *Gymnasium* 123, 2016, 520-523 mit dem Fazit: „Abschließend kann festgestellt werden, dass der Autor insgesamt in wesentlichen Punkten – z.B. mit der aus den spätantiken Quellen Mythographus Vaticanus I und Lactantius Placidus erschlossenen, von Ovid für seine Auseinandersetzung mit dem Stoff wohl genutzten hellenistischen Grundform des Mythos (45-47) – über den bisherigen Stand der Forschung hinausgekommen ist. [...] Offenbar ist in der literarischen und ikonographischen Rezeption von Ovids Arachne-Metamorphose zwar fast jedes Detail irgendwie berücksichtigt worden. Nur wenige aber haben dabei die Hommage an die Kunst und die – in der Arachnemetaphorik gesprochen – eng mit ihr ‚verwobene‘ Herrschaftskritik des sich willkürlich verbannt glaubenden Dichters bemerkt. Kern der vorliegenden Monographie zu Ovids Arachne-Mythos und seiner Rezeption ist der klare Nachweis einer mythen- und herrschaftskritischen Haltung des augusteischen Dichters. Man kann nur hoffen, dass dieser für die Metamorphosen-Interpretation wertvolle, ja sogar zentrale Aspekt der ovidischen Arachne möglichst breit aufgenommen wird und vielleicht sogar Einzug hält in den Schulbetrieb.“

Eine Ergänzungsliste von *Nachträgen*, die sich vor allem für die weitere Rezeptionsgeschichte des Stoffes ergeben haben, findet sich bei Reinhardt, MH Ntr. 2018, 180f. zu S. 376, Anm. 1427. Die m.E. wichtigste Angabe bezieht sich auf einen in der Forschung bisher nicht erfassten Bildbeleg an der Decke der Sala Maximiliana von Schloss Fürstenstein (poln. Książ) nahe Waldenburg (poln. Walbrzych) in Niederschlesien, wo der süddeutsche Barockmaler Felix Anton Scheffler (1701-1760) einen Freskenzyklus mit Themen aus dem 5. und 6. Buch von Ovids *Metamorphosen* realisierte (1732/33). Zu den vier Szenen gehört als unmittelbares Pendant auch eine Bestrafung des Marsyas.

**Letzter Hinweis** (November 2019): Um 1770 realisierte Joseph Christ (1731-1788) nach Kupferstichen des Augsburger Graphikers Johann Wilhelm Baur (Wien 1641) und anderen Vorlagen im 1. Stock des Augsburger Schaezlerpalais einen Zyklus von 33 Supraporten mit Themen aus Buch 1-9 von Ovids *Metamorphosen* (Liste in: Julia Klein, Die Supraporten des Schaezlerpalais in Augsburg. In: Christof Trebesch (Hrsg.), Die Deutsche Barockgalerie im Schaezlerpalais. Meisterwerke der Augsburger Sammlung. Berlin/München 2016, 68). Auf Arachne bzw. ihren Teppich beziehen sich Nr. 19 (Minerva verwandelt Arachne in eine Spinne; l. oben Arachne noch vor der Verwandlung, r. unten Minerva mit Eule), Nr. 22 (Leda mit Schwan), Nr. 23 (Apollo als Hirte bei Isse), Nr. 24 (Neptun als Delphin bei Melantho), Nr. 26 (Saturn als Hengst bei Philyra). Themen wie Pieriden (Ende Buch 5) und Niobe bzw. Marsyas (im weiteren Buch 6) werden im Zyklus nicht berücksichtigt.

<sup>3</sup> Reinhardt 2014, wie Anm. 1, 192 (Nachtrag zu S. 11, Abschnitt 2): „Zur **Lektüre** eignen sich die Abschnitte 6,26-52 (Exposition), 70-86/101f. (Musterstück Minerva), 103-107/127f. (Musterstück Arachne) und 129-145 (Finale), für ein Schülerreferat 6,3-25 (dazu S. 12-14). Ein Lehrerreferat erfordern die mythographischen Abschnitte 6,87-100 (dazu S. 22f.) und 108-126 (dazu S. 25-39) sowie die Gesamtbewertung (dazu S. 47-51).“



**(14) Mythen, Märchen, Sagen – Was sie uns heute noch zu sagen haben (2018)<sup>1</sup>**

Für Renate Oswald und Peter Riemer

*Antike Mythen* zählen traditionell zu den Basiselementen des altsprachlichen Unterrichts, ob nun mit Übungsbuch-Lektionen über die zwölf Taten des Herakles und die Irrfahrten des Odysseus oder bei der Griechischlektüre mit Homers *Ilias* und *Odyssee* bzw. einer attischen Tragödie, in Latein mit Vergils *Aeneis* und Ovids *Metamorphosen*. **Märchen und Sagen** hingegen sind eher dem Deutschunterricht zuzuordnen. Dass man sich aktuell überhaupt noch mit Mythen, Sagen und Märchen befasst, vermittelt etwa durch Gustav Schwabs Klassiker *Die schönsten Sagen des Klassischen Altertums* (Erstauflage 1838-40) oder die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm (Erstauflage 1812-1815), ist keineswegs selbstverständlich. Wie sehr die Grenzen zwischen den drei Hauptbereichen in letzter Zeit verschwimmen, zeigen aktuelle Bestseller wie John R.R. Tolkiens *The Lord of the Rings* und J.K. Rowlings Zyklus um *Harry Potter*.<sup>2</sup> Der inhaltlichen Breite dieses Vortrags entspricht der Umfang der abrundenden Arbeitsmaterialien in *Anhang I* (Basisliteratur) und *Anhang II* (Mythen, Sagen und Märchen im Vergleich). Zum Thema zunächst wenige Sätze aus der Vorbemerkung meines Handbuch über Mythen, Sagen und Märchen (2012):<sup>3</sup>

Wie schon die Mythen, so sind **Sagen, Märchen und andere fiktionale Bereiche** als Erbe einer großen kulturellen Vergangenheit nach wie vor für die Gegenwart wichtig und auch in Zukunft unverzichtbar, so wenig eine neue Generation an Schulen, Universitäten und sonst wo noch von ihnen wissen mag. Der **Mensch** ist und bleibt „*ein fiktionsbedürftiges Wesen*“ (Wolfgang Iser).<sup>4</sup> In frühgriechischen Mythen, mittelalterlichen Sagen und neueren Märchen von Basile oder den Brüdern Grimm ... – überall geht es im Wesentlichen um uns selbst, speziell um die Möglichkeiten, mit markanten Orientierungspunkten aus der kulturellen Vergangenheit und kritischem Bewusstsein für unsere anthropologische Disposition das eigene Leben sinnvoll und erfüllt zu gestalten. Die nach wie vor entscheidende Frage beim Umgang mit solcher Literatur hatte schon vor einiger Zeit die englische Nobelpreisträgerin Doris Lessing ihrer Titelheldin Martha Quest in den Mund gelegt: „Und während sie las, fragte sie sich: ‚**Was hat das mit mir zu tun?**‘“<sup>5</sup>

Diese Frage sollte auch für Latein- und Griechischlehrer(innen) und -schüler(innen) immer wieder ein ‚Prüfstein‘ (Platon, *Gorgias* 487e3) sein. Damit geht es in diesem Vortrag um mehr als nur den antiken Mythos im altsprachlichen Unterricht oder seine Bedeutung zusammen mit weiteren fiktionalen Bereichen im Rahmen der aktuellen Schulbildung.

**Ausgangsstoff und Ausgangsmotiv:**

Wenn im Folgenden **Danaë und der Goldregen** als Musterbeispiel eines antiken Mythos herangezogen wird, dann zugleich als mythischer Prototyp für das Standardmotiv **Das eingeschlossene Mädchen im Turm**. Bildliche Darstellungen zu diesem Einzelstoff sind erst seit Anfang des 5. Jh.s erhalten [als frühester Beleg ein attisch rf. Kelchkrater des

<sup>1</sup> Kaum überarbeiteter Nachdruck der erweiterten Zweitfassung aus: IANUS 39, 2018, 76-92 (ohne Bilder). Die Erstfassung erschien bereits in FORUM CLASSICUM 2/2018, 81-98. Grundlage war der Originalvortrag beim DAV-Kongress in Saarbrücken (6.4.2018). – Abkürzungen in den Fußnoten entsprechend dem Literaturverzeichnis in Anhang I. Spezielle Abkürzungen: AK = Ausstellungskatalog; \* = Farabbildung.

<sup>2</sup> Näheres zur neuesten Jugendliteratur mit mythischen Inhalten: Reinhardt, MH 2011, 23 (mit Anm. 45); Reinhardt, MH Ntr. 2018, 96 (Lit.), 106 (zu Rowling, *Harry Potter*; Rick Giordano, *Percy Jackson*). Vgl. auch die Beiträge in: Der Altsprachliche Unterricht 1/2017.

<sup>3</sup> Reinhardt, MSM 2012, 5.

<sup>4</sup> Wolfgang Iser, *Theorie der Literatur. Eine Zeitperspektive*. Konstanz 1992, 21.

<sup>5</sup> Doris Lessing, *Martha Quest* [Deutsche Übersetzung]. Stuttgart 1981, 296.

Triptolemosmalers um 480 v. Chr.:<sup>6</sup> l. die Heroine empfängnisbereit auf ihrer Kline, r. ein an der Wand aufgehängter Spiegel als Hinweis auf Interieurszene]. Literarisch wurde der Stoff schon in Homers *Ilias* (14,319f.) vorausgesetzt; Kernstellen in der antiken Dichtung waren verlorene Dramen von Sophokles und Euripides. Aus späterer Zeit finden sich nur noch vorwiegend kurze Anspielungen oder Verweise z.B. bei Menander (*Samia* 589ff.), Horaz (*Carmina* 3,16,1-8), Ovid (*Amores* 2,19,27f.; 3,8,29f.; *Ars amatoria* 3,415f., 3,631f.; *Metamorphosen* 4,610f., 4,697f.) und in Epigrammen der spätantiken *Anthologia Graeca*.

Für die fünf im Mythoshandbuch (2011) herausgearbeiteten **Grundkategorien**<sup>7</sup> ergibt sich als Befund: **(1) Reale räumliche Fixierung**: Hauptschauplatz war die Akropolis von Argos [Foto] nordöstlich von Tiryns und südlich von Mykene im Zentrum der ostpeloponnesischen Landschaft Argolis [Karte Peloponnes]. **(2) Fiktive zeitliche Fixierung** [Schema ‚Chronologie‘]<sup>8</sup>: Die Geburt des ‚Märchenhelden‘ Perseus fiel in die Frühzeit der Heroenmythen. **(3) Fiktive personale Fixierung** [Schema Genealogie]<sup>9</sup>: Protagonisten in der argivischen Königsdynastie waren König Akrisios, Sohn des Abas und Zwillingbruder des Proitos, seine Tochter Danaë sowie sein Enkel Perseus. **(4) Beteiligung göttlicher Wesen**: Unmittelbar zum Kerngeschehen gehörte der oberste Olympier Zeus, der als Goldregen die junge Frau ‚beglückte‘ und später sie mit ihrem kleinen Sohn auf dem Weg übers Meer bis nach Seriphos beschützte (nach Hygin, fab. 63).

**(5) Weitgehende Schicksalhaftigkeit des Geschehens**: Auslöser war ein schweres Vergehen (*hamártēma*) gegen das göttliche Recht. Vater Abas brachte im Sterben seine Zwillingssöhne Akrisios und Proitos, die sich schon im Mutterleib gehasst hatten (Apollodor 2,24), zum Schwur, die Herrschaft in jährlichem Wechsel auszuüben. Doch Usurpator Akrisios (Apollodor/Scholien zu Euripides, *Oréstēs* 965) vertrieb Proitos nach Theben (Scholien zu Euripides, *Phoinissai* 1109). Sein Eidbruch führte zu ausbleibenden männlichen Nachkommen und der Drohung des Delphischen Orakels, sein Enkel werde ihn töten. Statt die göttliche Botschaft mit angemessener Hochachtung (*sébas*) zu akzeptieren, sperrte Akrisios seine Tochter ein; Zeus kam als Goldregen zu ihr [böotischer rf. Glockenkrater um 430 v. Chr.:<sup>10</sup> r. die Heroine auf der Kline, l. Hydria mit Goldregen]. Nach Entdeckung der Schwangerschaft wurden Tochter und Enkelkind in eine Lade einsperrt [attisch rf. Hydria des Gallatinmalers um 480 v. Chr.:<sup>11</sup> von l. nach r. Akrisios, der Handwerker mit der Lade, Danaë mit abwehrendem Gestus der Rechten, die Amme mit Kind] und auf dem Meer ausgesetzt. Der Fischer Diktys barg vor der Insel Seriphos die Lade aus dem Meer und befreite Mutter und Kind [pompejanisches Gemälde um 70 n. Chr.:<sup>12</sup> l. sitzend Danaë mit Kind, r. stehend Diktys mit Begleiter]. Jahre später ereilte Akrisios sein Schicksal, als er vom jungen Perseus mit einem Diskos unabsichtlich am Fuß getroffen und getötet wurde (Apollodor 2,47). Fazit: kein *happy end* für den Frevler, wohl aber für die göttliche Gerechtigkeit.

Ausgehend vom Danaë-Mythos, steht am Beginn einer kurzen literarischen Zeitreise zum Standardmotiv ‚Das eingeschlossene Mädchen im Turm‘ der Kurzverweis auf zwei **antike Motivparallelen**:<sup>13</sup> **(1)** das Erscheinen des Zeus auch bei der thebanischen Heroine Alkmene als Goldregen (Pindar, *Isthmien* 7,5-7) anstelle oder bei der Verwandlung in ihren Verlobten

<sup>6</sup> St. Petersburg, Ermitage B 1602: LIMC Danaë 1; Hans Walter, *Griechische Götter*, München 1971, 73 Abb. 57; Karl Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*. München 1981, 240 Abb. 336; Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. AK Walters Art Gallery Baltimore 1996, 269 Nr. 74\*.

<sup>7</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 87-237. Zum Danaë-Mythos: ebd. 208f., 295-297, 349-352 (mit Lit. in Anm. 1124); Reinhardt, MSM 2012, 285-288 (Interpretation der literarischen Hauptstellen).

<sup>8</sup> Reinhardt, MH 2011, 107 (Gesamtschema).

<sup>9</sup> Reinhardt, MH 2011, 461 (Schema 7).

<sup>10</sup> Athen, NM 12593: Eros Grec. Amour des dieux et des hommes. AK Paris, Grand Palais 1989/90, 77 no. 33\*.

<sup>11</sup> Boston, MFA 13.200: Götter, Heroen, Herrscher in Lykien. AK Wien, KHM 1990, 137 no. 28\*.

<sup>12</sup> Napoli, NM 111212: Ernesto De Carolis, *Dei ed Eroi nella Pittura Pompeiana*. Roma 2000, 51\*.

<sup>13</sup> Näheres in Reinhardt, MSM 2012, 288 (Beleg 2 bzw. 3).

Amphitryon; (2) die historisierende altorientalische Sage (Aelian, *Tiergeschichte* 12,21), wie die Tochter des babylonischen Königs Seuechoros in ihrem Turm „von irgendeinem unsichtbaren Mann“ schwanger wurde und, als später der Säugling getötet werden sollte, ein Adler den unerwünschten Enkel und künftigen Herrscher Gilgames in Sicherheit brachte.

Weiterhin ein Kurzverweis auf zwei **mittelalterliche Sagen**:<sup>14</sup> (1) die rührselige Geschichte des heidnischen spanischen Prinzen Floire und seiner Geliebten, des Christenmädchens Blancheflor, die, von Floires Eltern ohne sein Wissen an orientalische Kaufleute verkauft, vom Sultan in Babylon in einem Turm eingeschlossen und von Floire wiedergefunden wurde (*Le conte de Floire et Blancheflor*, altfranzösische Grundfassung um 1160; zum Motiv vgl. später Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail*); (2) die pikante Episode, wie der byzantinische Prinz Hugdietrich, als Mädchen verkleidet, zu einem ebenso intimen wie folgenreichen *tête-à-tête* mit der schönen Hildburg kam, die ihr besorgter Vater, der thessalische Herzog Walgunt von Salneck (= Saloniki), ebenfalls in einen Turm eingeschlossen hatte (*Wolfdietrich-Epos B*, um 1220/30).

Zwischen solchen mittelalterlichen Sagen und dem mythischen Prototyp (vermittelt durch den *Ovide moralisé* um 1310) steht die **christliche Legende**, wie die **Heilige Barbara**, eine der *tresvirgines capitales* der katholischen Martyrologie, in ihrem Turm den Heiligen Geist empfing (um 1320/30) [einer der frühesten Bildbelege: gotische Glasmalerei um 1350].<sup>15</sup> Die ursprüngliche Märtyrerlegende wurde um eine Vorgeschichte erweitert, die weitgehende Parallelen zum Danaëmythos mit ingeniosen Umdeutungen im Sinne der christlichen Heilslehre aufweist. Danach lebten während der letzten Christenverfolgungen unter Kaiser Maximian (um 300/305 n. Chr.) in Nikomedia/NW-Kleinasien der heidnische Landpfleger Dioskouros und die bildschöne Barbara. Der Vater schloss aus liebender Eifersucht die Tochter in einen hohen Turm ein, damit niemand sie sehen könne. In ihrer Isolation begann das geistvolle Mädchen, über religiöse Fragen nachzudenken, und schrieb heimlich einen Brief mit ihren Gedanken an den berühmten Kirchenvater Origenes nach Alexandria. Dieser gab dem Überbringer ein Antwortschreiben über die Dreieinigkeit Gottes mit und schickte zugleich seinen Schüler Valentinus als christlichen Lehrer nach Nikomedia, wo ihn Barbara bereitwillig in ihrem Turm aufnahm.

Bei einem Besuch war der Vater über den fremden Mann erst einmal irritiert, doch ließ sich von Barbaras Auskunft beruhigen: „Er ist ein erfahrener Arzt, dessen Lehrer in Alexandria die Profession hat, auch Seelen zu heilen.“ So gestattete er der Tochter den Umgang. Über die Dreieinigkeit Gottes und die Taufe Christi unterwiesen, bat Barbara den Vater, ihr im Turm ein Badehaus einzurichten. Handwerker wurden eingestellt, der Lohn vorab bezahlt; dann verreiste der Vater. Als das Werk fast fertig war, ließ das Mädchen außer den zwei Fenstern im Turm noch ein drittes brechen [Einzelszene aus spätgotischem Freskenzyklus um 1410:<sup>16</sup> l. Barbara, im Zentrum die Handwerker bei der Arbeit, r. oben der davonreitende Vater]. Nach der Fertigstellung ging sie im Wasserbecken umher, wandte sich nach Osten und empfing den Heiligen Geist. Als der Vater, von der Reise zurückgekehrt, den fertigen Bau sah, fragte er erst die Handwerker, dann die Tochter nach dem dritten Fenster. Sie antwortete: „Drei Dinge erleuchten jeden Menschen, zwei aber bedeuten Finsternis für die Gottlosen.“ Und als er weiterfragte: „Warum erleuchten drei mehr als zwei?“, antwortete sie: „Drei sind Vater, Sohn und Heiliger Geist.“ Da wurde er zornig und ergriff sein Schwert, um sie zu töten.

Am Anfang dieser erbaulichen christlichen Neubildung steht dieselbe Konstellation wie im mythischen Prototyp: Ein Vater schließt seine Tochter in einen Turm ein, hier nicht wegen des Unheil kündenden Orakels einer heidnischen Gottheit, sondern in einer Mischung aus fürsorglicher Liebe und latenter Eifersucht. Hier vermittelt der christliche Lehrer Valentinus Dreieinigkeit, Taufe Christi und den Wunsch nach der eigenen Taufe. Der empfangene Heilige

<sup>14</sup> Näheres in Reinhardt, MSM 2012, 292 (Beleg 6) bzw. 291 (Beleg 5).

<sup>15</sup> Soest, St. Maria zur Wiese: Rolfroderich Nemitz/Dieter Thierse, St. Barbara 1996, 276\*.

<sup>16</sup> Kloster Neustift bei Brixen/Südtirol: Nemitz/Thierse, wie Anm. 15, 290\*.

Geist wird zum Pendant des mythischen Goldregens. Am Schluss gibt es kein *happy end*, weil die künftige Märtyrerin unerschütterlich zur christlichen Glaubenslehre steht. Ein moderner Psychologe könnte das Finale kommentieren: „Übergriffiger Vater tötet das Liebste, was er hat, weil es ihm nicht mehr zu Willen ist.“

Einen Kurzhinweis verdienen auch die *Motivparallelen in Orientmärchen*, (a) etwa aus dem Zusatzmaterial zu *Märchen aus 1001 Nacht*<sup>17</sup> die fatalistische Geschichte vom Kaufmann, der seine Tochter in einem abgelegenen Schloss zu Füßen des unzugänglichen Wolkenbergs in Sicherheit bringt, um ihr das vorhergesagte Unheil zu ersparen, vom Sohn des Königs von Irak schwanger zu werden – natürlich vergeblich; (b) oder aus der Sammlung *Märchen aus 1001 Tag*<sup>18</sup> die pikant-frivole Geschichte, wie ‚Hallodri‘ Malik mit seinem Fluggerät den Weg zu der wegen einer bösen Prophezeiung von ihrem königlichen Vater in einen Turm eingeschlossenen Prinzessin Schirin findet und sich vor ihr gar als Prophet Muhammad ausgibt. Stellvertretend für weitere *Belege aus der europäischen Märchentradition* steht hier der Verweis auf zwei direkte Vorlagen zum Grimmschen Märchen *Rapunzel*: Giambattista Basiles neapolitanisches Barockmärchen *Petrosinella* (Mitte 17. Jh.)<sup>19</sup> und das Feenmärchen *La Chatte blanche* der Madame d’Aulnoy (Ende 17. Jh.)<sup>20</sup>

Am Ende dieser literarischen Zeitreise steht das vielen noch aus Kindertagen bekannte Grimmsche Märchen **Rapunzel** (KHM 12)<sup>21</sup> [zunächst als verspäteter ‚Aprilscherz‘ die Karikatur *Deutsches Märchen* von Horst Haitzinger 2009<sup>22</sup> mit Bundeskanzlerin Angela Merkel oben im Turm und dem unten um finanzielle Hilfe flehenden Opelaner; dann als seriösere Bildbasis die klassische Märchenillustration von Otto Ubbelohde 1907:<sup>23</sup> oben Rapunzel im Turm, unten rechts die wartende alte ‚Frau Gothel‘]: Im Gegensatz zu Basiles Vorfassung *Petrosinella* weckte nicht die Petersilie im Garten einer Hexe die Begehrlichkeit einer schwangeren Frau, sondern hier ein Beet mit Feldsalat (= Rapunzel) im Nachbargarten einer Zauberin. Während bei Basile die Schwangere selbst das Objekt ihrer Begierde wiederholt stibitzte und schließlich dabei erwischt wurde, ist es hier ihr gutmütiger Ehemann. Bei Basile kam das junge Mädchen erst im Alter von sieben Jahren zu der Hexe; hier nimmt die Zauberin es schon direkt nach der Geburt zu sich.

Als Rapunzel, „das schönste Kind unter der Sonne“, zwölf Jahre alt ist, sperrt die Zauberin es in einen Turm, der weder Treppe noch Tür hat, nur ganz oben ein kleines Fenster. Wenn die Alte hinein will, ruft sie von unten: „Rapunzel, Rapunzel, lass dein Haar herunter!“ Dann löst das Mädchen ihre zu Zöpfen geflochtenen langen Haare, „fein wie gesponnen Gold“ (s. Goldregen!), lässt sie zwanzig Ellen tief herunterfallen, und die Zauberin steigt daran hinauf. Nach ein paar Jahren hört ein zufällig vorbeireitender Königssohn den Gesang des einsamen Mädchens oben im Turm. Als er nun Tag um Tag unten lauert, sieht er, wie die Zauberin hinaufkommt. Am Abend des nächsten Tages ruft er von unten dasselbe Sprüchlein und kommt so ebenfalls hinauf. Nach dem ersten Schrecken verliert Rapunzel schnell ihre Angst; und als sie sieht, dass er jung und schön ist, denkt sie bei seinem Heiratsantrag: „Der wird mich lieber haben als die alte Frau Gothel“, gibt ihr Ja und legt ihre Hand in seine Hand.

Fortan kommt er jeden Abend zu ihr, bei Tag weiterhin die alte Zauberin. Aber dann verplaudert sich das Mädchen: „Sag’ Sie mir doch, Frau Gothel, wie kommt es nur, Sie wird mir viel schwerer heraufzuziehen als der junge Königssohn? Der ist in einem Augenblick bei mir!“ – „Ach, du gottloses Kind, was muss ich von dir hören? Ich dachte, ich hätte dich von aller Welt geschieden, und du hast mich doch betrogen!“ Dann schneidet sie Rapunzel die

<sup>17</sup> Insel-Ausgabe ed. Felix Tauer 1989, II 99-154. Näheres in Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 65 (mit Verweis auf den künftigen Grundsatzbeitrag Reinhardt 2020a15), 85 (Königskind), 89 (Mädchen im Turm).

<sup>18</sup> Insel-Ausgabe edd. Paul Ernst/Felix Paul Greve 1987, I 396-422; Näheres in Reinhardt, MSM 2012, 207-209.

<sup>19</sup> *Pentamerone* 2,1; Näheres in Reinhardt, MSM 2012, 299f. (Beleg 12).

<sup>20</sup> *Contes des Fées* 6,2 (1698); Näheres in Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 90 (zu S. 299).

<sup>21</sup> Näheres in Reinhardt, MSM 2012, 300 (Beleg 13; mit früherer Lit. in Anm. 1479).

<sup>22</sup> Rhein-Zeitung (Koblenz) Nr. 77, 1.4.2009, 2.

<sup>23</sup> Otto Ubbelohde (1867-1922): Insel-Ausgabe von Grimms Märchen 1974, Ndr. 1984 (ITB 829), I 100.

schönen Haare ab und bringt die junge Frau in eine Wüstenei, wo sie elend weiterleben muss. Als der Königssohn am nächsten Abend an den goldenen Haaren, die die Alte am Fensterhaken festgemacht hatte, nach oben kommt, treffen ihn ihre bösen Blicke. In seiner Panik springt er vom Turm hinab; die Dornen, in die er unten fällt, zerstechen ihm die Augen. So irrt er in seiner Not jahrelang hilflos umher, bis er schließlich Rapunzel wiederfindet – zusammen mit ihren zwei Kindern, Knabe und Mädchen. Zwei von ihren Tränen benetzen seine Augen; da kann er sehen wie zuvor, nimmt sie mit in sein Reich, und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie heute noch...

Nach der Exposition kommt das Mädchen in den Turm, als es zwölf Jahre alt ist – Zeit der einsetzenden Menstruation. Der Turm ist das Pendant der Menstruationshütten aus weiblichen Initiationsriten bei Naturvölkern<sup>24</sup>; entsprechend das Detail, dass sie ihre goldfarbenen Haare, bisher zu Zöpfen geflochten, nun löst, wenn sie erst die alte Zauberin, später den jungen Mann herauflässt. „Ich dachte, ich hätte dich von aller Welt geschieden!“ – diese Worte, die hier für das Scheitern des Repressionsversuchs gegen die einsetzende Sexualität des Mädchens stehen, könnte ebenso der mythische Akrisios nach der Geburt seines Enkels zu Danaë gesagt haben. Und wie diese dank dem göttlichen Goldregen Perseus, so bringt hier Rapunzel als Spätfolge der allabendlichen Besuche des Königssohns gleich zweieiige Zwillinge zur Welt. Die Reaktion der Zauberin entspricht, psychologisch gesehen, durchaus der väterlichen Eifersucht in mittelalterlichen Sagen oder der Barbaralegende.

Nun sind speziell die Grimmschen Märchen recht ‚verklemmt‘ bei allem, was mit Erotik und Sexualität zu tun hat; entsprechend schon der Märchenforscher Lutz Röhrich: „Betten sind im Märchen wirklich nur zum Schlafen da, nicht zum Beischlaf.“<sup>25</sup> Daher stand nicht das beiläufige Erwähnen des Königssohns, sondern ein ganz anderes Verplaudern in der Urfassung des Märchens: „So lebten sie lustig und in Freuden eine geraume Zeit, und die Fee kam nicht dahinter, bis eines Tages das Rapunzel anfang und zu ihr sagte: ‚Sag‘ Sie mir doch, Frau Gothel, meine Kleiderchen werden mir so eng und wollen nicht mehr passen“. Doch das war den Brüdern Grimm wohl wirklich zu heikel.

### ***Kurze Zwischenbilanz:***

Aus der motivgeschichtlichen Zeitreise ergaben sich vor allem drei wesentliche Aspekte: **(1)** Der mythische Prototyp hat seinen ganz spezifischen, im Schicksalsdenken des polytheistischen Substrats liegenden Grundcharakter. **(2)** Das Kernmotiv findet sich mit einem ganz breiten Spektrum von Variationen in unterschiedlichsten Komplexen bzw. Gattungen der langen Erzähltradition wieder. **(3)** Beim eklatanten Schwinden von historischem Bewusstsein in der Moderne ist heute leider nur noch ein Bruchteil all dieser schönen Geschichten in der Öffentlichkeit präsent.

In der Nachkriegszeit noch völlig ohne Computer-Spiele, Tablet und Note-Book aufgewachsen, spielten für mich Volksmärchen, biblische Geschichten und antike Mythen noch eine ganz andere Rolle. So las mir meine Tante, eine 1935 zwangspensionierte Volksschullehrerin, Grimms Märchen schon früh aus einer illustrierten Gesamtausgabe vor (also nicht nur die heute übliche Kurzauswahl mit vielen bunten Bildern!); das Abenteuermärchen *Von einem, der auszog, das Gruseln zu lernen* (KHM 4) wurde meine Lieblingsgeschichte. Gleichzeitig erzählte mir mein Vater, evangelischer Pfarrer im vorderen Hunsrück, die schönsten Sagen aus dem Alten Testament; von der Josephslegende (*1. Mose 37-46*) konnte ich nicht genug bekommen. Doch als er mir dann die faszinierende Welt der antiken Mythen erschloss, war es endgültig um mich geschehen. Ein spätes Ergebnis aus alledem ist im zweiten Handbuch (2012)<sup>26</sup> das ebenso zentrale wie grundlegende Vergleichsschema zu frühgriechischen Mythen, mittelalterlichen Sagen und Grimms Märchen, das hier als Anhang

<sup>24</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 295 und Reinhardt, MSM 2012, 301 (mit Anm. 1482).

<sup>25</sup> Lutz Röhrich in: Janning/Gobin 1988, 24.

<sup>26</sup> Reinhardt, MSM 2012, 202/203.

II vorliegt, auch als Antwort auf alles, was in diesem Vortrag zu kurz kommt. Daher kann ich mich im Anschluss an Wolfgang Isters zitierte Bemerkung ‚Der Mensch als fiktionsbedürftiges Wesen‘ auf folgende **drei Grundthesen** konzentrieren:

(1) ‚Kinder brauchen Märchen‘ (entsprechend dem Bestseller-Titel des amerikanischen Psychoanalytikers Bruno Bettelheim)<sup>27</sup>; sie brauchen Märchen in erster Linie zur Ermutigung und ersten Lebensorientierung (mehr als jedes Computer-Spiel!), am besten die Grimmschen Märchen, weil deren ausgeprägte Orts-, Zeit- und Namenlosigkeit der begrenzten frühkindlichen Aufnahmefähigkeit am meisten entgegenkommt.

(2) Kinder und Jugendliche brauchen auch Sagen aus Altem Testament, Antike und Mittelalter (incl. *Märchen aus 1001 Nacht*) mit ihrem Detailreichtum an Orts-, Zeit- und Personenangaben, weil das bei steigender Aufnahmefähigkeit den Horizont für Raum, Welt und Leben erheblich erweitert (mehr als jedes Computer-Spiel!).

(3) Jugendliche und Erwachsene brauchen vor allem Mythen, und das schon in der Schule, da es im späteren Lebens dafür schon zu spät sein kann, weil deren kritisch-skeptische Grundhaltung entscheidend beiträgt zu Urteilkraft und Aufklärung (i.S. Kants); mit dem ausdrücklichen Zusatz, dass Erwachsene im Alter auch Verfilmungen der Grimmschen Märchen und entsprechende ‚Schnulzen‘ im aktuellen Fernsehprogramm ganz gut brauchen können, schon um in einer veränderten Welt einen Rest an Optimismus zu bewahren.

### 1. Europäische Märchen (speziell Brüder Grimm, KHM)

Die Anfänge der orientalischen Märchentradition (etwa ab 1000 v. Chr.) legen nahe, dass es auch in der griechisch-römischen Antike schon kleine isolierte Erzählkerne als Märchen gab. Allerdings wurden sie vom zunehmend übermächtigen Erzählkomplex des frühgriechischen Mythos weitgehend absorbiert. Daher blieb das Märchen von Amor und Psyche bei Apuleius von Madaura (*Metamorphosen* 4,28-6,24; um 160 n. Chr.) das einzige erhaltene Beispiel eines mythologischen Kunstmärchens aus der Antike.<sup>28</sup>

Die spätere literarische **Einzelgattung ‚Märchen‘** entwickelte sich erst allmählich aus Novellensammlungen in Spätmittelalter (z.B. *Gesta Romanorum* um 1280) und Renaissance (z.B. Straparola, *Piacevoli Notti* um 1550). Auch der Neapolitaner Giambattista Basile verband noch Märchen und Märchenovellen zur ersten großen Barocksammlung (*Cunto de li Cunti* posthum 1634-36; Neuausgabe: *Pentamerone* 1674). In Frankreich folgten die *Contes du temps passé* (1697) von Charles Perrault und die *Contes des Fées* (1697) bzw. *Contes nouveaux* (1698) der Madame d’Aulnoy, in Deutschland die *Volksmärchen der Deutschen* (1782-86) von Musäus, die berühmten *Kinder und Hausmärchen* (1812-15) der Brüder Grimm und das *Deutsche Märchenbuch* (1846/57) von Bechstein, schließlich in Dänemark die Kunstmärchen von Andersen (1835-72). Übrigens ist die traditionelle Scheidung von Volks- und Kunstmärchen problematisch, weil jede Sammlung seit Basile auf ein breites Substrat von im Volk erzählten Märchen zurückgriff, bei den Brüdern Grimm spez. von nordhessischen Hugenottinnen, denen die romanische Märchentradition ganz vertraut war.

Zentraler Bestandteil der Gattung sind die **Zauber märchen** mit der spezifischen Rolle des Übernatürlichen (Riesen/Zwerge; Zauberer, Feen, Hexen; Drachen und andere Ungeheuer). Dabei verlaufen die Übergänge aus der Alltagswelt ohne markante Grenzlinie, gleichsam **‚eindimensional‘** (ähnlich wie schon im antiken Mythos die Übergänge von der Götter- zur Heroenwelt und umgekehrt). Doch bieten Märchen durchweg den **Blickwinkel des einfachen Volkes** (oft mit bedenklicher Nähe zum Populismus), während Mythen und Sagen als Spiegelbild einer aristokratisch-patriarchalischen Gesellschaft vorwiegend aus deren Sicht erzählt werden. In allen drei Bereiche ist die Gesamt tendenz **wertkonservativ und**

<sup>27</sup> Bettelheim 1977, Ndr. 1996.

<sup>28</sup> Dazu Manfred Fuhrmann, *Mythen, Fabeln, Legenden und Märchen in der antiken Tradition*. In: Raban von Haehling (Hrsg.), *Griechische Mythologie und frühes Christentum*. Darmstadt 2005, 1-20; Reinhardt, MSM 2012, 53-137 (Gesamtüberblick zu antikem *plot*, literarischer Gesamt rezeption und ikonographischer Tradition).

*systemstabilisierend*, bei den Mythen mit polytheistischem Substrat, bei europäischen Sagen und Märchen mit eindeutig monotheistisch-christlichen Substrat. Weitere Details finden sich in Anhang II; im Folgenden seien nur noch zwei Aspekte besonders hervorgehoben:

(a) Frühgriechische Mythen und auch mittelalterliche Sagen spiegeln die volle Bandbreite des Lebens von der Geburt bis zum Tod, von der Jugend bis zum Alter, dienen also einer reflektierenden Bewältigung der ganzen Lebenswirklichkeit. Europäische Märchen hingegen zielen, schon im Anschluss an bürgerliche Komödie und Abenteuerroman in der Antike sowie Liebesromane in der späteren Erzähltradition<sup>29</sup>, auf die *optimistische Betrachtung eines zentralen Teilbereichs*, in dem es nur um den Lebenspartner und das persönliche Lebensglück geht. So ergibt sich als Normalhandlung von Märchen, wie trotz allen Widrigkeiten ein füreinander bestimmtes Liebespaar schließlich doch noch im *happy end* zusammenkommt.

(b) Eng damit verbunden ist als latentes Erbe des christlichen Substrats die weitgehende *„Ethisierung des Gesamtgeschehens“* i.S. von ‚binären Oppositionen‘; z.B. am Anfang von *Frau Holle* (KHM 24): „Eine Witwe hatte zwei Töchter, davon war die eine schön und fleißig, die andere häßlich und faul.“ Dieses typische *„Schwarz-Weiß-Schema“* bestimmt die in vielfacher Hinsicht reduzierten Märchen<sup>30</sup> ungleich mehr als die pragmatischen Sagen oder die differenzierten Mythen. Meist erfolgt im Verlauf der Märchenhandlung eine Wendung zum Guten oder Schlechten je nach Grad der Sympathie oder Antipathie für die Hauptgestalt(en) bei Erzähler, Hörer oder Leser, also entsprechend der unkritischen, vorwiegend emotionalen Grundvorstellung, wie es gerecht in der Welt zugehen sollte. So beglückt der Erzähler im Endeffekt sein Publikum weitgehend mit dem positiven Kontrastprogramm zu einer oft eher als negativ empfundenen Lebenswirklichkeit.

Der naive, heute noch in breiten Kreisen ausgeprägte Hang zum Wunderbaren und der natürliche *„Glaube an das Gute und Gerechte in der Welt“* geben den Märchen ihren besonderen Charakter. Die Begegnung mit der Hexe, der Kampf mit dem Drachen, die von der bösen Stiefmutter oder der hochmütigen Prinzessin aufgegebenen Prüfung führen notwendig zur Erlösung von Bruderlein oder Schwesterlein, zur Heirat mit Prinz oder Prinzessin und so gut wie immer zum Endpunkt eines langen glücklichen Lebens. In diesem Zusammenhang unterstreicht der Zentralbegriff ‚Erlösungsmärchen‘ die grundsätzliche *„Nähe in Weltbild des Märchens und christlicher Weltsicht“*, gerade in Verbindung mit Dienstbereitschaft, Demut, Mitleid, Geduld und Leidensfähigkeit. Solche spezifisch christliche Grundtugenden fand ich bei weiblichen Hauptfiguren in den Grimmschen Märchen ebenso ausgeprägt wie seinerzeit bei meiner Mutter als Pfarrfrau.<sup>31</sup>

Nebenbei der beste Beweis für die Bedeutung des ‚Schwarz-Weiß-Schemas‘ in Märchen ist das von Bruno Bettelheim behauptete Gegensatzschema „Der Mythos ist pessimistisch, während das Märchen optimistisch ist“, von Nachfolgern<sup>32</sup> noch gesteigert in der bipolaren Formel „Mythos als Zwang, Untergang, Terror vs. Märchen als Freiheit, Überleben, Spiel“. Als habe es in der Antike nie spielerische Mythenburlesken z.B. um die Geburt von Göttern wie Hermes, Hephaistos und Dionysos oder um *„trickster“* wie Prometheus, Hermes, Sisyphos, Autolykos und Odysseus gegeben! Als hätten wir nicht fast alle als Kinder mehr oder weniger unter Zwang, Terror und Grausamkeiten in bestimmten Grimmschen Märchen gelitten! Doch sollten wir nun aus Zeitgründen von den Märchen zu den Sagen kommen.

## 2. Mittelalterliche Sagen

Der Gesamtkomplex der Sagen stellt einen eigenständigen Bereich dar<sup>33</sup>, der nicht nur zeitlich, sondern vielfach auch sachlich zwischen antiken Mythen und neuzeitlichen Märchen steht, teils

<sup>29</sup> Näheres in Reinhardt, MSM 2012, 72f. (zu den beiden großen Strängen der europäischen Erzähltradition).

<sup>30</sup> Zur ‚Reduzierung‘ als märchenspezifischem Gestaltungsprinzip: Reinhardt, MSM 2012, 185-187.

<sup>31</sup> Näheres in Reinhardt, MSM 2012, 192. Zu ‚Ethisierung‘ und ‚Schwarz-Weiß-Schema‘: ebd. 190-198.

<sup>32</sup> Z.B. Renger 2006, spez. 81-99.

<sup>33</sup> Überblick in Reinhardt, MSM 2012, 150-170, spez. zur früheren Tradition 152-162, zum Mittelalter 162-169.

mit Übereinstimmungen, teils mit spezifischen Unterschieden, z.B. dem Umstand, dass auch schon alle alttestamentlichen, griechischen und römischen Sagen eine gewisse *historisierende Tendenz* aufwiesen (wie übrigens auch spätere christliche Legenden), also im Gegensatz zu frühgriechischen Mythen und Grimmsche Märchen eine Nähe zum Realhistorischen. Deshalb haben gerade mittelalterliche Sagen eine ‚*zweidimensionale*‘ *Sichtweise* mit markanter Trennungslinie zwischen Alltagswelt und Übernatürlichem. Bei allen Unterschieden in Struktur und Themenspektrum grundlegend ist die Scheidung<sup>34</sup> zwischen Volkssagen (incl. Lokalsagen) mit kleinen Erzählkernen und Heldensagen mit großen Erzählkomplexen, wie sie bereits für die antike Epen-tradition grundlegend waren.

Als Musterbeispiel einer **Lokalsage** dient hier die fiktive Geschichte der Entstehung des Schlosses auf dem Rheingrafenstein [Kupferstich von 1625, mit einem Drachen statt des Teufels]:<sup>35</sup> Als der Kreuznacher Rheingraf, ständig bedroht durch seinen Nachbarn, den Erzbischof von Mainz, auf der Jagd einmal auf den markanten Porphyrdoppelfelsen herabsah, der Bad Münster am Stein seinen Namen gab, dachte er bei sich: „Darauf müsste man eine Burg bauen, beim Teufel!“ Und schon stand ein sonderbarer Gesell mit Pferdefuß vor ihm und sagte: „Schlag nur ein und versprich mir als Lohn die Seele dessen, der als erster zum Fenster des Rittersaales ins Tal hinabschaut!“ Der Rheingraf erbat sich erst einmal Bedenkzeit; daheim versprach ihm seine kluge Frau, sie werde schon alles richten.

Also unterschrieb er den Teufelpakt. Am nächsten Morgen stand eine herrliche Burg hoch oben auf dem Stein. Nach dem Einzug setzte die kluge Gräfin einem alten Esel, der unten an der Nahe die Säcke zur Mühle getragen hatte, das Barett des Burgkaplans auf und führte ihn im Rittersaal zum offenen Fenster. Und ehe der noch ‚I-A‘ schreien konnte, fuhr der schon lauernde Teufel herab und riss ihn zum Fenster heraus. Doch als er den Betrug merkte, schleuderte er das arme Tier in die Tiefe, fuhr noch einmal heulend um die neue Stammburg der Rheingrafen herum und ward damals zum letzten Mal im Nahetal gesehen (wer so lange wie ich in der Gegend wohnt, dem ist klar: das kann nur eine Sage sein).

Diese Geschichte verbindet das Standardmotiv ‚Das erste Wesen, das...‘<sup>36</sup> im pseudohistorischen Rahmen mit einer ausgesprochen *pragmatischen Weltsicht*, wie sie hier im Verhalten der klugen Rheingräfin zum Ausdruck kommt. Dass Pragmatismus nicht immer ausreicht, beweist der größte Sagenheld des Mittelalters, Siegfried, im *Nibelungenlied*. Als berühmteste **Heldensage** der Stauferzeit neben Kudrun-sage, Wolfdietrich-Ortnit-Sage und dem Artus-Sagenkreis (z.B. Tristan und Isolde) um 1200 entstanden, liegt ihr pseudohistorischer Rahmen in der Spätantike (etwa 450 n. Chr.) im Raum Worms.

Da hat der junge Held gegen das Versprechen, zum Lohn die schöne Kriemhild zur Frau zu erhalten, dank dem Tarnmantel des Zwergenkönigs Alberich, der neben Unsichtbarkeit auch noch die Stärke von zwölf Männern verleiht, Kriemhilds Bruder, dem Burgunderkönig Gunther, dazu verholten, die Freierprobe um die amazonenhafte isländische Königin Brünhild zu bestehen.<sup>37</sup> Doch irgendwann schöpft die Betrogene Verdacht, zumal sie nicht ganz ohne Gefühle für Siegfried ist. Als Gunther zum ersten Mal mit ihr schlafen will, verweigert sie sich. Nach seinem halbherzigen Versuch, sie sich doch gefügig zu machen, bindet sie ihm mit ihrem Gürtel Hände und Füße zusammen und hängt ihn an einem Wandnagel auf, wo der Ärmste die ganze Nacht bis zum Morgen zubringen muss [Zeichnung des romantischen Malers Johann Heinrich Füssli 1807].<sup>38</sup>

Nach der Trauung des königlichen Paares am folgenden Tag klagt Gunther Siegfried sein Leid. Daraufhin erklärt dieser sich bereit, in der folgenden Nacht, erneut unter dem Tarnmantel

<sup>34</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 151f.

<sup>35</sup> D. Meisner, Thesaurus politicus Frankfurt/M. 1625: Röhrich 1976, 118.

<sup>36</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 469-478, spez. 474 (Beleg 8).

<sup>37</sup> Zur Freierprobe Reinhardt, MSM 2012, 341f. (Beleg 14); zur späteren Vergewaltigung ebd. 424 (Beleg 31).

<sup>38</sup> Bleistift-Feder-Zeichnung (48x32) Nottingham Castle: Johann Heinrich Füssli, Das verlorene Paradies. AK Staatsgalerie Stuttgart 1997/98, 117\*.



verborgen, in Gunthers Schlafgemach dessen Rolle zu übernehmen. Von der starken Frau erst einmal aus dem Bett geworfen, dann nach Zerren an ihrem Nachthemd zwischen Wand und Schrank eingeklemmt, kann er Brünhild erst im dritten Anlauf mit aller Gewalt dazu zwingen, sich Gunther hinzugeben. Zuvor nimmt er ihr den Gürtel als Symbol ihrer jungfräulichen Unbesiegbarekeit, mit dem sie versucht hatte, auch ihn zu binden, und zieht ihr auch noch einen goldenen Ring vom Finger. Mit dem Verlust des Gürtels hat Brünhild ihre magischen Kräfte verloren, nicht aber ihren Verdacht. Als ihr später Kriemhild nichtsahnend Gürtel und Ring präsentiert, die sie von Siegfried geschenkt bekam, ist die Katastrophe vorprogrammiert. Dass in Sagen und Mythen ein *happy end viel seltener* als in Märchen ist, zeigt auch die Liebestragödie zwischen dem normannischen Drachenkämpfer Tristan und der englisch-irischen Prinzessin Isolde (französische Urfassung um 1180/1200).<sup>39</sup>

### 3. Antike Mythen

Die vorangehenden Ausführungen betonten schon den besonderen Wert, die den antiken Mythen auch heute noch zukommt. Die folgende Liste stellt *die wichtigsten Aspekte* noch einmal zusammen: **(1)** das unverwechselbare *polytheistische Substrat*; **(2)** die hohe *Ernsthaftigkeit, ja Rigorosität*, mit der sich das *Schicksalsdenken* in stetem *Regress auf das göttliche Recht* und seine Verankerung in *Gewissen, Rechenschaft und Verantwortung* als Basisfaktoren menschlichen Verhaltens durchsetzt; **(3)** ihre *rezeptionsgeschichtliche Bedeutung* als unerschöpflicher Nährboden poetischer, historisierender und allegorisierender Ausdeutungsfähigkeit, verbunden mit hoher *Flexibilität und Variabilität bei mythischen Einzelthemen* (z.B. Parisurteil, Odysseus, Cassandra); **(4)** die fruchtbare *dialektische Wechselbeziehung von Mythos und Logos*, die von den Anfängen bis zu Adornos ‚Dialektik der Aufklärung‘ (1969) die abendländische Kulturgeschichte entscheidend in Richtung geistiger Unabhängigkeit und persönlicher Urteilskraft prägte. Die abschließende Text-Bild-Sequenz versucht, diese Aspekte noch weiter zu verdeutlichen

Zu den großen mythischen Standardstoffen gehörte der Krieg um eine Stadt in der Nordwestecke Kleinasiens [Karte], das an den Dardanellen gelegene Ilion (hethitisch *Wilusa*) bzw. Troia [Rekonstruktion der Stadt].<sup>40</sup> Dieser fiktive *Troianische Krieg* wurde im sog. ‚Epischen Kyklos‘ des 8./7. Jahrhunderts v. Chr. zum ersten Mal literarisch fixiert. An seinem Anfang stand ein gravierendes Vergehen (*hamártēma*) ausgerechnet des höchsten olympischen Gottes, Zeus/Jupiter, gegen das von der Göttin Themis garantierte göttliche Recht, als er eigenmächtig den troianischen Königssohn Ganymed raubte und zu seinem Mundschenk im Olympe machte [attisch rf. Schale des Penthesileiamalers um 470 v. Chr.].<sup>41</sup>

Als Wiedergutmachung (griech. *ápoína*) bekam dessen königlicher Vater Tros vier herrliche göttliche Pferde (Homer, *Ilias* 5,265-267) [im Bild stellvertretend eine berühmte spätantike Quadriga].<sup>42</sup> Nach einem niedergeschlagenen Teilaufstand der Olympier (*Ilias* 1,396-406; 15,14-20) wollte der siegreiche Götterkönig dem neuen troianischen König Laomedon noch mehr Gutes erweisen. Dazu leisteten die beim Aufstand unterlegenen Götter Poseidon und Apollon ein Jahr lang in menschlicher Gestalt Knechtsdienste und umgaben Troia mit einem fast uneinnehmbaren Mauerkranz (*Ilias* 21,446f.) [flämische Buchillustration um 1490: l. die göttlichen Bauleute, r. der König].<sup>43</sup> Doch dann verweigerte Laomedon nicht nur den eidlich zugesagten Lohn, sondern drohte sogar, sie zu verstümmeln und als Sklaven auf

<sup>39</sup> Zum Drachenkämpfer Tristan: Reinhardt, MSM 2012, 308f. (Beleg 3).

<sup>40</sup> Nach AK Troia. Traum und Wirklichkeit. Stuttgart 2001, 19\*. Zum Troianischen Krieg: Reinhardt, MH 2011, 227-232; neueste Ergänzungen bei Reinhardt, MH Ntr. 2018, 128 (weitere Lit.), 145 (Orakel), 148f. (Inkongruenzen), 158 (Extremsituationen).

<sup>41</sup> Ferrara, MN 9351 (aus Spina): Schefold 1981, wie Anm. 6, 216 Abb. 297; I Greci in Occidente. AK Venezia, Palazzo Grassi 1996, 557\*.

<sup>42</sup> Spätantike Bronzegruppe Venezia, S. Marco: ART 4/1982, 132\*.

<sup>43</sup> Holkham Hall, Ms. 324 (Ovid, *Metamorphosen*): A.R. Hope Moncrieff, The Illustrated Guide to Classical Mythology. London u.a. 1992, 107\*.

den Ägäisinseln zu verkaufen (*Ilias* 21,452-455). Für diesen eklatanten **Verstoß gegen die göttliche Rechtsordnung** und sein Versagen als Entscheidungsträger büßte der König mit dem Untergang seiner Dynastie und der ganzen Stadt. Eine ‚Wahrheit‘ des Mythos: göttliches Recht gilt für den Herrn im Olymp und den König von Troia ebenso wie für einfache Handwerker und die niedrigsten Sklaven!

Dieser göttliche Schicksalsplan wurde von der Vertreterin des göttlichen Rechts abgesegnet im ‚**Ratschluss des Zeus**‘ [als einzige erhaltene antike Darstellung eine attisch rf. Pelike des Eleusismalers um 340 v. Chr.:<sup>44</sup> zentral der thronende Zeus, l. unten auf dem Nabel des Delphischen Orakels die Göttin Themis, oben als künftiger Befehlsempfänger der Götterbote Hermes, r. oben als Beraterin Zeus’ kluge Tochter Athene, gekrönt durch eine Nike]. Zum Auslöser des großen Krieges wurde dann das berühmte **Parisurteil**, literarisch erstmals fixiert um 650 v. Chr. im verlorenen Epos *Kýpria* des Stasinus. Hauptakteur war ein Sohn von König Priamos, Enkel von König Laomedon und Urururenkel des Zeussohnes Dardanos [Schema der troianischen Königsdynastie].<sup>45</sup> Zu den direkten Voraussetzungen und dem Geschehen selbst das Kurzreferat des römischen Mythographen Hygin (1./2. Jh. n. Chr.; *Fabula* 92):

Als [die Meergöttin] Thetis sich mit Peleus vermählte, soll Zeus alle Götter zum Hochzeitsmahl zusammengerufen haben mit Ausnahme von Eris, der Göttin der Zwietracht [attisch sf. Kleinmeisterschale um 550 v. Chr.].<sup>46</sup> Als diese später hinzukam und nicht zum Mahl eingelassen wurde, warf sie von der Tür aus einen Apfel unter die versammelten Gottheiten mit der Aufforderung, die Schönste unter ihnen solle ihn aufheben. Hera, Aphrodite und Athene fingen an, den Schönheitspreis für sich zu fordern, worüber ein heftiger Streit ausbrach. Da befahl Zeus dem Hermes, sie auf das Idagebirge zu Paris zu führen und ihn zu beauftragen, das Urteil zu fällen [als Frühbeleg: spartanischer Elfenbeinkamm um 620 v. Chr.].<sup>47</sup> Hera versprach, wenn er zu ihren Gunsten urteile, werde er in der ganzen Welt herrschen und an Reichtum alle anderen übertreffen; Athene, wenn sie als Siegerin hervorgehe, werde er der stärkste unter den Sterblichen sein und geschickt in jeder Kunst; Aphrodite aber versprach, sie werde ihm Helena, die schönste aller Frauen, zur Gattin geben. Paris zog dieses letzte Geschenk vor und urteilte, Aphrodite sei die Schönste“ [l. der thronende Paris; vor ihm stehend Hera, Schwester und Gattin des Zeus, mit Vogel als Attribut; dann eher distanziert die gewappnete Athene, als Tochter des Zeus aus seinem Haupt entsprungen; schließlich r. als Tochter des Zeus die Gewinnerin Aphrodite; nicht im Bild der Götterbote Hermes und der ominöse Siegespreis].

Nun ist frühgriechischer Mythos in der abendländischen Kulturentwicklung der früheste Gesamtentwurf, um Wesen und Existenz des Menschen in der Lebenswirklichkeit seiner entscheidend von göttlichen Mächten bestimmten archaischen Welt zu erfassen.<sup>48</sup> Die Aufschrift ‚der Schönsten‘ auf dem Zankapfel meinte nicht nur äußere Schönheit (i.S. von *outfit*), sondern Vollkommenheit in Erscheinung und Wesen: Die Wahl zwischen Reichtum, Ruhm und Sex war auch zugleich **eine Entscheidung über wesentliche Grundwerte des Lebens, durchaus schon im philosophischen Sinn**. Rund zwei Jahrhunderte später, um 440 v. Chr., reduzierte der Tragiker Sophokles im verlorenen Satyrspiel *Krísis*<sup>49</sup> das Ganze auf ein Zweierschema (nach Athenaios im Sammelwerk *Deipnosophistai* 15,687c, 2. Jh. n. Chr.):

<sup>44</sup> St. Petersburg, Ermitage St. 1793: LIMC Aphrodite 1416; Jean Charbonneaux, Das klassische Griechenland 480-330 v. Chr. München 1971, 325\*; Karl Schefold/Franz Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst. München 1989, 93 Abb. 74; Reinhardt, MH 2011, 230 (mit Cover\*).

<sup>45</sup> Reinhardt, MH 2011, 462 (Schema 11).

<sup>46</sup> Berlin, AntSlg F 1775: Karl Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst. München 1978, 185 Abb. 246; Peter Stephan (Hrsg.), Die Deutschen Museen. Braunschweig 1983, 44\*.

<sup>47</sup> Athen, NM 15368: Erika Simon, Die Götter der Griechen, München 1969, 243 Abb. 230; Karl Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst. München 1993, 129 Abb. 121.

<sup>48</sup> Basis der ganzen Textsequenz von Parisurteil bis Herakles am Scheideweg: Reinhardt, MH 2011, 341-345.

<sup>49</sup> Erhaltene Fragmente: Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF) IV (Göttingen 1977) 324-325.

Sophokles führte in seinem Drama Aphrodite ein als eine Art Dämon der Lust, mit Myrrhe parfümiert und sich im Spiegel betrachtend, Athene aber als Göttin von Einsicht, Verstand und Tugend, mit Olivenöl gesalbt und eifrig trainierend. Ich glaube auch, dass das Parisurteil von den Älteren erfunden wurde als Vergleich von Lust (*hēdonē*) und Tugend (*aretē*); denn nachdem mit Aphrodite die Lust vorgezogen worden war, kam alles durcheinander [als Vorwegnahme und Parallele ein attisch rf. Stamnos des Tyszkiewiczmalers um 470:<sup>50</sup> r. der Götterbote, dann eine eher strenge Athene, l. Aphrodite ganz offen, mit Taube in der Rechten].

Nach Athenaios (12,510c) direkt an Sophokles anschließend, folgte als nächster Schritt das Gleichnis von **Herakles am Scheidewege**, das der Sokratesschüler Xenophon (1. Hälfte 4. Jh.) dem großen Sophisten Prodikos in den Mund legte (*Erinnerungen an Sokrates* 2,1,21-34):

Als Herakles vom Knaben zum Manne heranreife, wo sich schon zeigt, ob der weitere Lebensweg zu Tugend (*aretē*) oder Laster (*kakía*) führt, ging er in die Einsamkeit und setzte sich hin, un schlüssig, welchen Weg er wählen solle. Da schien es ihm, als träten zwei hochgewachsene Frauen auf ihn zu, die eine wohlgestaltet, edel an Wuchs, den Körper geschmückt mit Reinheit, die Augen mit Zurückhaltung, die Haltung mit Sittsamkeit, in weißem Gewande; die andere von üppiger Fülle und Weichheit, die Haut geschminkt, die Haltung gerader als natürlich, die Augen weit offen; ihre jugendliche Schönheit schimmerte durch das Kleid voll durch; sie schaute an sich herab, zugleich aber auch um sich, ob sie auch gesehen werde, oft drehte sie sich gar nach ihrem eigenen Schatten um [ergänzend Annibale Carraccis Gemälde um 1596; Napoli, Capodimonte;<sup>51</sup> l. die Tugend in blauem Kleid und rotem Mantel, den Farben der christlichen Kardinaltugenden Glaube und Liebe, während die Rechte als Symbol der Hoffnung zum heidnischen Parnass in der oberen linken Bildecke weist; r. stellt sich das Laster in safrangelbem durchsichtigem Gewand verführerisch zur Schau].

Im Vergleich zum Parisurteil fällt auf, dass Herakles hier nicht mehr die Wahl hat zwischen drei Gütern oder doch wenigsten (wie noch bei Sophokles) zwischen zwei, *aretē* i.S. von Leistungsprinzip und *hēdonē* i.S. von Lebensqualität, sondern nur noch zwischen **Tugend** (*aretē*) und **Laster** (*kakía*), also zwischen **Weiß und Schwarz** in bipolarem Sinn, mit nachhaltigen Konsequenzen für die weitere europäische Geistesgeschichte, wenn man etwa an die Dominanz von Stoikern, Patristikern und Klerikern gegenüber der aufgeklärten, vom rationalistischen Kalkül bestimmten Maßethik Epikurs denkt. Dabei stellt sich bei Prodikos die Tugend als rein, unverfälscht, sittsam und zurückhaltend dar; das Laster wird abqualifiziert als üppig, aufgesetzt, aufdringlich und selbstverliebt. Anschließend stilisiert sich die Verführerin als Glückseligkeit (*eudaimonía*), was ein Höchstmaß an Lebensqualität meint. Wenn sie anstelle von Mühe und Arbeit Vergnügen und das angenehmste Leben verheißt, so tangiert das Adjektiv *hēdýs* den komplexen Begriff *hēdonē*, der ursprünglich weniger Vergnügen als Freude bezeichnete (i.S. der Sentenz von Romano Guardini: „Das Vergnügen ist der Feind der Freude“). Die Tugend präsentiert sich als Vertreterin der Wahrhaftigkeit (*alētheia*), des wirklich Vortrefflichen und jeder rechten Tat (*kalòn érgon*). **Das überraschende Fazit** für antike Mythen und ihr polytheistisches Substrat insgesamt: das Parisurteil als poetischer Mythos des 7. Jahrhundert erscheint im Verhältnis zur anthropologischen Disposition ungleich differenzierter als Herakles am Scheideweg als mythisch-philosophische Gleichnis des ausgehenden 5. Jahrhunderts.

Was Parisurteil und Herakles am Scheideweg bei aller Unterschiedlichkeit verbindet: beide Stoffe hatten in der literarischen wie bildlichen Tradition des Abendlandes eine intensive Nachwirkung. Allerdings wurde der philosophische Mythos des Prodikos in antiker Kunst überhaupt nicht dargestellt, so dass eine christliche Adaptation der früheste gesicherte Beleg ist: Eine mittelbyzantinische Buchillustration zu Werken von Basileios dem Großen aus dem 9.

<sup>50</sup> Detroit, MA 2413: Christoph Clairmont, Das Parisurteil in der antiken Kunst. Diss. Zürich 1951, Tf. 32.

<sup>51</sup> Gemälde (167x237) Napoli, Capodimonte: L'opera completa di Annibale Carracci. Milano 1976, Tav. XLIII\*.

Jahrhundert<sup>52</sup> zeigt den hochgewachsenen, bärtigen Kirchenvater am Scheideweg zwischen nackter Sinnenlust (l.) und klerikal gekleideter Seligkeit (r.) – mit ebenso eindeutiger Tendenz zum ‚Schwarz-Weiß-Schema‘ wie schon in der antiken Vorlage des Prodikos. So verlief die kulturelle Gesamtentwicklung von Vielfalt und Konkretheit des Polytheismus (in Gestalt der drei Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite) zu Reduktion und Abstraktion eines konsequent philosophischen Denkens (in Gestalt der bipolaren Verkörperungen von Tugend und Laster). Den Endpunkt dieser Entwicklung bot spätestens seit Platon und Aristoteles der in Zahl und Geschlecht reduzierte Begriff ‚der Gott‘ (*ho theós*) als Äquivalent für das Göttliche insgesamt, auf dem Weg zum abendländischen Monotheismus dualistisch ergänzt durch den Gegenbegriff des Bösen; entsprechend schon bei Prodikos die heidnische Antithese von Tugend (*aretē*) und Laster (*kakía*).

Bei dem Stoiker Chrysippos (um 280 v. Chr.) lief das Parisurteil bereits auf einen Dreiweg zwischen herrscherlicher, kriegerischer und erotischer Betätigung hinaus. Im spätantiken Traktat *Mitologiae* des Fulgentius (um 500 n. Chr.) erschien Minerva als Verkörperung der *vita theoretica*, Iuno als Inkarnation der *vita activa* und Venus als Symbolfigur der *vita voluptuaria*.<sup>53</sup> Für das tief in uns allen liegende Gegensatzschema von Gut und Böse sei ein letztes Musterbeispiel gestattet aus der ‚christlichen Gefangenschaft der Mythologie in der mittelalterlichen Allegorese‘ (Hans Robert Jauss).<sup>54</sup> Der moraltheologische *Ovide moralisé* (um 1310/20) reduzierte den komplexen poetisch-narrativen Gehalt dieses Mythos ebenfalls auf drei Lebensformen, deren Darstellung in einer französischen Buchillustration (um 1320)<sup>55</sup> dem Betrachter die Rolle des mythischen Richters Paris überlässt.

Zur Wahl stehen l. Iuno (als selbstbewusste Matrone mit Spindel und Spinnrocken) für das praktische Erwerbsleben von Hausfrauen, Handwerkern und Kaufleuten, r. eine eher demütige Minerva (als Nonne bei eifriger Lektüre der Heiligen Schrift bzw. einer erbaulichen Legende) für das theoretische Erkenntnisstreben von Klerikern und Scholastikern; im Zentrum die kokette Venus (mit eleganter Frisur, eng anliegendem Kleid, sowie den Accessoires Kamm und Spiegel). Haben Sie gemerkt, dass Ihnen gar keine Wahl mehr bleibt? Die eindeutig negative Konnotation des Lustprinzips bestätigen zwei etwa gleichzeitige Bildparallelen, die Darstellung der hoffärtigen Liebesgöttin mit Kamm und Spiegel [Illustration zum *Rosenroman* um 1350]<sup>56</sup> und als ikonographisches Pendant die apokalyptische ‚Hure von Babylon‘ [zunächst als Ausschnitt aus einer französischen Tapiserie Angers 1373/80;<sup>57</sup> im Gesamtbild dominierend das Gegenüber des Guten, l. in der Gestalt des den Evangelisten begleitenden himmlischen Engels, und der Verkörperung der bösen Sinneslust].

### **Zusammenfassung zum Grundsätzlichen:**<sup>58</sup>

Im **polytheistischen Grundansatz** des frühgriechischen Mythos standen etwa zwölf Hauptgottheiten in ausgewogenem Verhältnis von männlichem und weiblichem Anteil entsprechend der anthropologischen Disposition stellvertretend für wesentliche Teilaspekte des

<sup>52</sup> Paris, BN Ms. Grec. 923, f. 272: Erwin Panofsky, Studien zur Ikonologie der Renaissance. Köln 1980, 242 Abb. 109.

<sup>53</sup> Dazu Vf., Das Parisurteil bei Fulgentius (myth. 2,1). Tradition und Rezeption. In: Studien zu Gregor von Nyssa und der christlichen Spätantike. Leiden 1990 (Supplements to Vigiliae Christianae 12), 343-362.

<sup>54</sup> Hans Robert Jauss, Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos. Bemerkungen zur christlichen Gefangenschaft der Mythologie im Mittelalter. In: Manfred Fuhrmann (Hrsg.), Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München 1971 (Poetik und Hermeneutik 4), 187-209.

<sup>55</sup> Rouen, Bibliothèque Municipale, ms 04, f. 286R: Margaret J. Ehrhart, The Judgment of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature. Philadelphia 1987, 217 Abb. 7; Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. AK Köln, Wallraf-Richartz-Museum 2000/01, 85.

<sup>56</sup> New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 324, f. 54: Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. AK Schnütgen-Museum Köln 1978, III 221.

<sup>57</sup> Tapiserie (Nicolas Bataille) Angers, Musée des Tapisseries: Georges Duby, History of Medieval Art 980-1440. London 1986, III 80\*.

<sup>58</sup> Basis sind die weitergehenden Ausführungen bei Reinhardt, MH Ntr. 2018, 110-113 (zu S. 35, Abschnitt 2).

Lebens. Die Grundforderung, allen Gottheiten die angemessene Beachtung und Verehrung entgegenzubringen, schloss *a priori* jede reduzierende Verabsolutierung nur eines einzelnen Lebensprinzips auf Kosten der anderen aus. Ein mythisches Musterbeispiel bot der junge Hippolytos (realisiert in der gleichnamigen zweiten Tragödie des Euripides 428 v. Chr.)<sup>59</sup>, der als einseitiger Anhänger der Artemis deren gleichberechtigter Komplementärgöttin Aphrodite die zustehende Ehrerbietung verweigerte und dafür mit Recht bestraft wurde. Aus diesem ausgewogenen polytheistischen Grundansatz resultierte ein hochdifferenziertes, überaus komplexes Gesamtsystem, das mit einem Terminus der Sagen-Märchen-Forschung als eher ‚*eindimensional*‘ zu bezeichnen ist (i.S. einer ganzheitlichen fiktionalen Konzeption ohne markante Grenzziehung zwischen göttlichen und menschlichen Akteuren) und kultursoziologisch eine klare Affinität zu Ausgleich und Toleranz aufwies, selbst wenn sich im Mythos ebenso manche Repression fand (etwa bei Einführung des Dionysoskultes, z.B. Labdakos und Pentheus in Theben bzw. Lykourgos in Thrakien) wie in der Realhistorie bedenkliche Fälle von Strafjustiz (z.B. beim *asébeia*-Verfahren gegen Sokrates 399 v. Chr.).

Der **monotheistische Grundansatz** hingegen bietet mit gewissen Modifizierungen in Judentum, Christentum und Islam und mit der auf Allah konzentrierten Gottesvorstellung als vielleicht konsequentester Variante eine mehr oder weniger entschiedene **Reduzierung auf nur ein göttliches Einzelwesen** ohne nähere Differenzierung nach Geschlecht, Genealogie oder Tätigkeitsmerkmalen. Doch in der Verabsolutierung des Einzigen gegenüber allem sonst liegt die **systemimmanente Gefahr**; denn ultra-orthodoxe Thoraschüler, radikal bibeltreue Kreationisten und fundamentalistische Koranschüler lernen von Kindesbeinen an, vor allem eines zu fürchten: den Abfall vom ‚wahren Glauben‘. Dieser Grundkonzeption liegt in Verbindung mit dem jeder Offenbarungsreligion eigenen Verbindlichkeitscharakter sowie dem Anspruch auf Ausschließlichkeit der ‚reinen Lehre‘ eine entschieden ‚*zweidimensionale*‘ **Weltsicht** zugrunde: auf der hellen Seite bei Jachwe, Gott und Allah die Rechtgläubigen und Guten, auf der dunklen Seite bei Teufel/Luzifer die Ungläubigen und Bösen.

In einer Zeit, die wieder zunehmend durch fanatische Dogmatik, radikale Intoleranz und menschenrechtsverachtende Gewalttätigkeit bestimmt wird, besteht die Gefahr, dass der positive Wert der großen Offenbarungstexte Altes Testament, Neues Testament und Koran immer weiter diskreditiert wird. **Frühgriechischer Mythos** als frühester abendländischer Gesamtentwurf, um Wesen und Existenz des Menschen adäquat zu erfassen, **hat sich nie als göttliche Offenbarung verstanden**. Gewissen, Rechenschaft und Verantwortung als seine zentralen menschlichen Basisfaktoren<sup>60</sup> schlossen jeden Anspruch auf Ausschließlichkeit der ‚reinen Lehre‘ von vornherein aus. **Die ‚Wahrheit‘ des Mythos lag und liegt gerade darin, dass er mit seiner kritisch-skeptischen Weltsicht und seinem spezifisch dialektischen Denken ein Höchstmaß an Offenheit bietet. Offenheit war immer schon der erste Schritt zur Aufklärung. Und Aufklärung gehört zu den Faktoren, die unsere Zeit am meisten braucht.** In diesem Sinn enthält gerade die scheinbar so ferne und fiktive Vergangenheit des Mythos eine ebenso naheliegende wie klare Botschaft für unsere reale Gegenwart.

<sup>59</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 260 (mit Lit. in Anm. 987), 332f.; Reinhardt, MSM 2012, 436f.

<sup>60</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 5 (Vorbemerkung), 226f. (Grundprinzipien), 237-248 (‚Das mythische Weltbild‘).

## ANHANG I: BASISLITERATUR ZUM THEMA

### 1. *Antiker Mythos:*

- Ken Dowden (Hrsg.), *A Companion to Greek Mythology*. Malden/Ma. 2011  
 Fritz Graf, *Griechische Mythologie. Eine Einführung*. München/Zürich 2. Aufl. 1987  
 Barry B. Powell, *Einführung in die klassische Mythologie*. Stuttgart/Weimar 2009  
 Robert von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*. Reinbek 1960 (rde 115/116; Ndr.1987: re 404)  
 Udo Reinhardt, *Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch*. Freiburg/Br. u.a. 2011 (Paradeigmata 14) [zitiert als Reinhardt, MH 2011]; Nachträge (2018) zur Erstauflage (2011). Mainz 2019 [zitiert als Reinhardt, MH Ntr. 2018]  
 Herbert J. Rose, *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*. München 1955, 9. Aufl. (Ndr.) 1997

### 2. *Mythen-Sagen-Märchen:*

- Georg Heldmann, *Märchen und Mythos in der Antike?* Leipzig 2000  
 Michael Neumann, *Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration*. Berlin u.a. 2013  
 Udo Reinhardt, *Mythen, Sagen, Märchen. Eine Einführung mit exemplarischen Motivreihen*. Freiburg/Br. u.a. 2012 (Paradeigmata 17) [zitiert als Reinhardt, MSM 2012]; Nachträge (2018) zur Erstauflage (2012). Mainz 2019 [zitiert als Reinhardt, MSM Ntr. 2018]  
 Almut Renger, *Zwischen Märchen und Mythos. Eine gattungstheoretische Studie*. Stuttgart u.a. 2006  
 Lutz Röhrich, *Märchen - Mythos - Sage*. In: Siegmund 1984, 11-35  
 Wolfdietrich Siegmund (Hrsg.): *Antiker Mythos in unseren Märchen*. Kassel 1984  
 Jan de Vries, *Betrachtungen zum Märchen [Verhältnis zu Heldensage und Mythos]*. Helsinki 1954

#### a. *Sagen und Märchen:*

- Elisabeth Lienert, *Mittelhochdeutsche Heldenepik. Eine Einführung*. Berlin 2015  
 Max Lüthi, *Volksmärchen und Volkssage [1961]*. Bern/München 3. Aufl. 1975  
 Victor Millet, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter – eine Einführung*. Berlin 2008  
 Leander Petzoldt, *Einführung in die Sagenforschung*. Konstanz 2. Aufl. 2002  
 Lutz Röhrich, *Sage*. Stuttgart 2. Aufl. 1971 (Sammlung Metzler 55)  
 Lutz Röhrich, *Sage und Märchen. Erzählforschung heute*. Freiburg/Br.1976

#### b. *Märchen:*

- Bruno Bettelheim, *Kinder brauchen Märchen*. Stuttgart 1977, Ndr. 1996  
 Enzyklopädie des Märchens. Bd. 1-15. Berlin, New York 1977-2015; online/Paperback 2016  
 Jürgen Janning/Luc Gobin (Hrsg.), *Liebe und Eros im Märchen*. Kassel 1988, spez. 24  
 Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen [1947]*. Tübingen 11. Aufl. 2005  
 Max Lüthi, *Märchen [1962]*. Stuttgart u.a. 10. Aufl. 1996 (Sammlung Metzler 16)  
 Stefan Neuhaus, *Märchen [2005]*. Tübingen/Basel 2. Aufl. 2017 (utb 2693)  
 Kathrin Pöge-Alder, *Märchenforschung [2007]*. Tübingen 3. Aufl. 2016  
 Walter Scherf, *Lexikon der Zaubermärchen*. Stuttgart 1982 (Kröners Taschenausgabe 472)  
 Walter Scherf, *Das Märchenlexikon. Bd. 1.2*. München 1995  
 Wilhelm Solms, *Die Moral von Grimms Märchen*. Darmstadt 1999  
 Hans-Jörg Uther, *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm*. Berlin 2013  
 Hans-Jörg Uther, *Deutscher Märchenkatalog. Ein Typenverzeichnis*. Münster/W. 2015

### 3. *Stoff-, Motiv- und Erzählforschung:*

- Horst S./Ingrid G. Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen 2. Aufl. 1995  
 Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur [1962]*. Stuttgart 10. Aufl. 2005  
 Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur [1976]*. Stuttgart 6. Aufl. 2008  
 Matías Martínez (Hrsg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart u.a. 2011  
 Eric M. Moormann/Wilfried Uitterhoeve, *Lexikon der antiken Gestalten*. Stuttgart 1995  
 Reinhardt, MSM 2012, spez. 240-518; Reinhardt, MSM Ntr. 2016, spez. 54-102  
 Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. Part 1-3*. Helsinki 2004, Ndr. 2011

**ANHANG II:****ÜBERBLICKSSCHEMA: MYTHEN, SAGEN UND MÄRCHEN IM VERGLEICH**  
(nach Reinhardt, MSM 2012, 202/203)**Frühgriechische Mythen****Mittelalterliche Sagen****Grimms Märchen****1. Räumliche, zeitliche und personale Voraussetzungen:**

Ganz realer Raum	Relativ realer Raum	Ganz fiktiver Raum
„Märchenwelten“ nur ganz marginal	„Märchenwelten“ nur begrenzt von Bedeutung	Märchenwelt alles einnehmend
Fast nichts Realhistorisches	Realhistorisches begrenzt	Nichts Realhistorisches
Fiktionalität einer rein imaginären Vorzeit	Tendenz zur Historisierung einer realen Vorzeit	Fiktionalität ohne jede zeitliche Anbindung
Konsequente Vernetzung	Begrenzte Vernetzung	Fehlende Vernetzung
Hauptakteure abgehoben	Hauptakteure z.T. abgehoben	Akteure wenig abgehoben
Ganz fiktive Personen	Begrenzt reale Personen	Rein fiktive Personen
Namensfixierung hoch	Namensfixierung mäßig	Kaum Namensfixierung
Genealogische Fixierung voll ausgeprägt	Genealogische Fixierung mäßig ausgeprägt	Genealogische Fixierung kaum ausgeprägt
Suggestive Konkretheit	Relative Konkretheit	Reduzierte Konkretheit

**2. Weltbild und übergeordnete Voraussetzungen:**

Polytheistisches Substrat ganz im Vordergrund	Christliches Substrat recht ausgeprägt	Christliches Substrat eher verdeckt
Große Nähe zur Religion	Relative Nähe zur Religion	Kaum religiöser Gehalt
Schicksalsdenken zentral	Schicksalsdenken begrenzt	Kaum Schicksalsdenken
Orakel ganz bedeutend	Orakel wenig bedeutend	Orakel unbedeutend
Träume recht bedeutend	Träume weniger bedeutend	Ganzheitliche Traumwelt
Schema Vergehen-Strafe	Grundschema Gut-Böse	Grundschema Gut-Böse
Eher kritisch-skeptische Weltsicht	Eher taktisch-pragmatische Weltsicht	Unerschütterlich-optimistische Weltsicht
Überhörender Realismus	Historisierender Realismus	Beschönigende Illusion
Erlösungsdenken begrenzt	Erlösungsdenken ausgeprägt	Erlösungsdenken zentral
Ganz komplexes Weltbild	Recht komplexes Weltbild	Ganz einfaches Weltbild
Übervolles Lebensspektrum	Volles Lebensspektrum	Partielles Lebensspektrum
Haupttugenden: Respekt ( <i>sébas/aidōs</i> ); Heldentum, Intelligenz; Treue der Frau	Haupttugenden: <i>fides</i> (Treue/Glaube); Heldenehre; Pragmatismus	Haupttugenden: Treue, Beherztheit; Demut, Geduld, langer Atem
Hauptlaster: Hybris/Atē	Hauptlaster: Verlust der Ehre	Hauptlaster: Boshaftigkeit
Überwiegend ernste Inhalte	Vorwiegend ernste Inhalte	Ernste/spielerische Inhalte
Gewaltfaktor ausgeprägt	Gewaltfaktor ausgeprägt	Gewaltfaktor reduziert
Sexualität voll ausgeprägt	Sexualität recht ausgeprägt	Sexualität fast verdrängt
Selbstmord als Option	Selbstmord kaum ein Thema	Selbstmord kein Thema
Aristokratische Ordnung	Aristokratische Ordnung	Blickwinkel vom Volk her
Archaischer Fürstenspiegel	Feudaler Fürstenspiegel	Ausgeprägte Volksmoral
Patriarchalisches Denken	Patriarchalisches Denken	Patriarchalisches Denken
Wertkonservativismus	Wertkonservativismus	Wertkonservativismus
Ordnungssystem dominierend	Ordnungssystem ausgeprägt	Ordnungssystem stark
Kollektiv ganz zentral	Kollektiv zentral	Kollektiv eher marginal
Hohe Gesellschaftsrelevanz	Hohe Gesellschaftsrelevanz	Starker Individualismus

### 3. *Gruppierungen der Akteure:*

Obere Ebene:	Jenseitswelt:	Komplementärwelt:
Schicksalsmächte/Gottheiten	übernatürliche Mächte	übernatürliche Mächte
Zaubermächte begrenzt	Zaubermächte ausgeprägt	Zaubermächte ausgeprägt
Heroen/Heroinnen zentral	Helden/Ritter zentral	Höhere Kreise wichtig
Seher als Sondergruppe	Seher wenig bedeutend	Seher unbedeutend
Einfache Leute marginal	Einfache Leute eher marginal	Einfache Leute zentral
Fast keine ‚Aufsteiger‘	Kaum ‚Aufsteiger‘	Viele ‚Aufsteiger‘
Kinder fast bedeutungslos	Kinder wenig bedeutend	Kinder z.T. Hauptakteure
Protagonisten jung/alt, weitgehend integriert	Protagonisten jung/alt, eher integriert als isoliert	Protagonisten meist jung, durchweg isoliert
Personenkreis ganz gehoben	Personenkreis gehoben	Personenkreis eher normal

### 4. *Literatur-, Handlungs-, Erzähl- und Sprachstruktur:*

Ganz überwiegend Poesie	Teils Poesie, teils Prosa	Fast nur Prosa
Meist personale Autoren; frühe anonyme Werke	Eher personale Autoren (HS); anonyme Erzähler (VS)	Nur anonyme Erzähler; gelehrte Herausgeber
Überliterarischer Komplex: Epos, Lyrik, Drama etc.	Tendenz zum Komplex (HS), sonst reine Gattung (VS)	Nur reine Gattung; ‚einfache Form‘ (Jolles)
Götter- und Heroenebene als einheitlicher Rahmen	Markante Trennung von Über- und Natürlichem	Einheit von Natürlichem und Übernatürlichem
Eher Eindimensionalität	Eher Zweidimensionalität	Eher Eindimensionalität
Starke Höhen und Tiefen	Höhen und Tiefen	Ausgeprägte Nivellierung
Akteure sehr differenziert	Akteure recht differenziert	Akteure eher typisiert
Keine Reduzierung	Kaum Reduzierung	Starke Reduzierung
Handlung hochdifferenziert	Handlung differenziert	Handlung eher einfach
Geschehen hochbedeutend	Geschehen recht bedeutend	Geschehen eher alltäglich
Kaum Schematismus	Schematismus begrenzt	Schematismus ausgeprägt
Meist Erzählkomplexe	Begrenzt Erzählkomplexe	Nur isolierte Erzählkerne
Themenspektrum ganz breit	Themenspektrum recht breit	Themenspektrum begrenzt
Geschehen wenig ethisiert	Geschehen relativ ethisiert	Geschehen voll ethisiert
<i>happy end</i> ungewiss	Tendenz zum <i>happy end</i>	<i>happy end</i> regelmäßig
Zauberobjekte begrenzt	Zauberobjekte häufiger	Zauberobjekte sehr häufig
Feste Attribute verbreitet	Feste Attribute begrenzt	Feste Attribute selten
Reiche epische Epitheta	Begrenzte poetische Epitheta	Kaum feste Epitheta
Starke Formelhaftigkeit	Mäßige Formelhaftigkeit	Begrenzte Formelhaftigkeit
Eindeutig Hochsprache	Hochsprache/Volkssprache	Eindeutig Volkssprache

### 5. *Möglichkeiten der Entwicklung und Wirkung:*

Progressives Potential sehr ausgeprägt	Progressives Potential mäßig ausgeprägt	Progressives Potential kaum entwickelt
Mythos und Aufklärung komplementär	Aufklärung in Sagen wenig relevant	Aufklärung in Märchen fast irrelevant
Hohe Rezipierbarkeit	Begrenzte Rezipierbarkeit	Sehr hohe Rezipierbarkeit
Begrenzte Verständlichkeit	Hohe Verständlichkeit	Sehr hohe Verständlichkeit
Unterhaltungswert in Mythen relativ hoch	Unterhaltungswert in Sagen ausgeprägt	Unterhaltungswert in Märchen zentral
Religiöse Relevanz groß	Religiöse Relevanz begrenzt	Religiöse Relevanz gering
Relative Glaubwürdigkeit als fiktive Vorzeit	Hohe Glaubwürdigkeit als ‚zweite Welt‘	Mäßige Glaubwürdigkeit als Scheinwelt
Höchste Reputation	Hohe Reputation	Begrenzte Reputation



## Teil C:

### Aktuelle Beiträge zur Erzählforschung (2017-2019)

(15) **Mythisches Schicksalsdenken, christliche Erlösungshoffnung, Grimmsche Glückserwartung und islamischer ‚Fatalismus‘ in vier Musterbeispielen aus der Erzähltradition** (urspr. 2017)<sup>1</sup>

**Zusammenfassung:** Entsprechend dem Titel werden in diesem Beitrag vier Belege des Standardmotivs ‚Geburt und Aussetzung des Königskindes‘ eingehend interpretiert im Blick auf die jeweils zugrunde liegende Schicksalskonzeption: der antike Labdakidenmythos (mit Paradebeispiel Oidipous), die mittelalterliche Sagenlegende von Gregorius (spez. nach Hartmann von Aue) und das Grimmsche Märchen *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* (KHM 29, ergänzt um ein englisches Volksmärchen und ein Einzelstück aus der Sammlung *Morgenländische Geschichten*), schließlich das Orientmärchen *Die Kaufmannstochter und der Prinz von Irak* (Ergänzungsmaterial zu *Märchen aus 1001 Nacht*). Schließlich geht es um einige kulturhistorische Folgerungen und eine abschließende narratologische Einordnung.

**Summary:** According to the title, this article contains a detailed interpretation of four references with the standard-motif ‚birth and exposure of a king’s son‘ in relation to their different basic conceptions of fate: the ancient myth of the Labdakides (e.g. Oedipus), the medieval legend of Gregorius (specially according to Hartmann von Aue) and the fairy tale *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* in the Grimm collection (KHM 29; with the supplement of an English folktale and a piece of the collection *Morgenländische Geschichten*); finally the oriental fairy tale *The daughter of a merchant and the Prince of Iraq* (supplementary material of the collection *Fairytales of the 1001 Nights*). Moreover it is about some other historico-cultural conclusions and a concluding narratological categorization.

### Einführende Vorbemerkungen

Schicksal, Zufall und Notwendigkeit, Vorherbestimmung, Entscheidungsfreiheit und persönliche Schuld – das sind existentielle Grundfragen, seit der Mensch begonnen hat, über die Voraussetzungen seines Lebens zu reflektieren. Die ersten grundsätzlichen Antworten ergaben sich im antiken Mythos. Dieser konstituierte sich auf der Basis altorientalischer Vorgaben literarisch vor allem im frühgriechischen Epos (Hesiod und Homer; 7.-6. Jh. v. Chr.), der weitgehend verlorenen Lyrik und der attischen Tragödie (Aischylos, Sophokles und Euripides; 5. Jh. v. Chr.). So entstand ein fiktives Gesamtgebäude, das unter den Mythen der Völker seinesgleichen sucht: das polytheistisch geprägte Weltbild des archaischen und reifarchaischen Griechentums als erstes Gesamtkonzept in der abendländischen Geistesgeschichte. Mit diesem System setzten sich schon die großen philosophischen Entwürfe eines Platon und Aristoteles im 4. Jahrhundert auseinander. Dieses System wirkte weiter, unabhängig von seiner spätantiken und mittelalterlichen Umdeutung ins Historisierende (z.B. die *Troiaromane* des Dares Phrygius und Dictys Cretensis 4.-6. Jh.; *Histoire Ancienne* um 1206/30) oder Allegorische (z.B. Fulgentius, *Mitologiae* um 500; *Ovide moralisé* um 1316-28), und bestimmte letztlich dank seiner differenzierenden Grundstruktur im dialektischen Wechselspiel von Mythos und Logos auch die neuzeitliche Geistesgeschichte wesentlich mit bis zur Gegenwart.

---

<sup>1</sup> Auch dieser umfangreiche Beitrag war zunächst für die Zeitschrift ‚Märchenspiegel‘ bestimmt. Für die besonders genaue Eindrucksicherung bin ich meinem Kollegen Gebhard Kurz (Mainz) dankbar.

Aber auch in den monotheistischen Gegenmodellen von Judentum, Christentum und Islam spielte die Schicksalsproblematik von Anfang an eine wesentliche Rolle für die allgemeine Lebenswirklichkeit und damit auch für die weitere Erzähltradition. Während allerdings die Grundtendenz des Monotheismus, die Welt eher in bipolaren Strukturen und Schemata zu erfassen und zu verstehen, in Fragen der praktischen Moral um normative oder gar dogmatische Antworten selten verlegen war, verschärften sich unter den veränderten Voraussetzungen die Alternativen von Schicksal oder Zufall, freiem Willen oder Prädestination zu oft bedrängenden Antinomien, deren Lösung man entweder in der übergeordneten Prämisse eines allumfassenden göttlichen Heilsgeschehens suchte (Christentum) oder sich auf die fundamentale Glaubensantwort beschränkte, jeder Mensch stehe unter einer bestimmten Schicksalsbestimmung (*kismet*) bzw. Determination (*dschabr*), für die im Wesentlichen Allah als das eine einzige wahre göttliche Wesen verantwortlich sei, und das sei gut so.

Die lange Erzähltradition von über zweieinhalb Jahrtausenden reflektiert diese unterschiedlichen Ansätze in einer durch ihre kategoriale Grundsätzlichkeit ebenso beeindruckenden wie durch ihre z.T. aporetische Differenziertheit verwirrenden Weise. Die Basisliteratur zu den Zentralbegriffen ‚Schicksal‘ und ‚Glück‘ allgemein<sup>2</sup> wie auch speziell zu ihrer Bedeutung in der Erzählforschung<sup>3</sup> ist unübersehbar. Angesichts dieser schwierigen Vorgaben beschränkt sich der folgende Beitrag darauf, vier ausgewählte themenrelevante Einzelgeschichten nachvollziehbar zu präsentieren und eingehend zu interpretieren, um mit diesem praktischen Anschauungsmaterial weitergehende Schlüsse auf das jeweils im Hintergrund stehende Gesamtkonzept zu ermöglichen. In allen Einzelgeschichten spielt, was methodisch ihre Vergleichbarkeit erleichtert, das literarische Standardmotiv ‚Geburt und Aussetzung des Königskindes‘ eine mehr oder minder große Rolle.

Zu diesem Kernmotiv hatte schon Otto Ranks Monographie (1922) eine repräsentative Auswahl von Belegen psychologisch ausgedeutet.<sup>4</sup> Auch die einschlägigen Artikel im unvollendeten ‚Handwörterbuch des deutschen Märchens‘ (HDM, 1933-40) haben noch ihren wissenschaftlichen Wert<sup>5</sup>, ebenso Gerhard Binders Spezialmonographie (1964) vorwiegend für

---

<sup>2</sup> Literatur (Auswahl): Reallexikon für Antike und Christentum 7 (1969) s.v. Fatum/Heimarmene, 524-636 (Heinrich Otto Schröder); Historisches Wörterbuch der Philosophie 2 (1972) s.v. Fatalismus, 913-915 (Jürgen Ruhnau); Otto Kaiser, Der Mensch unter dem Schicksal. Studien zu Geschichte, Theologie und Gegenwartsbedeutung der Weisheit. Berlin u.a. 1985 (Beiheft zur Zeitschrift für alttestamentliche Wissenschaft 161): vorwiegend zur alttestamentlichen und antiken Tradition; Theologische Realenzyklopädie 30 (1999) s.v. Schicksal, 102-122 (Gregor Ahn u.a.); Klaus P. Fischer, Schicksal in Theologie und Philosophie. Darmstadt (WBG) 2008: Sammlung von Einzelaufsätzen; Reinhard G. Kratz/Hermann Spieckermann (Hrsg.), Vorsehung, Schicksal und göttliche Macht. Antike Stimmen zu einem aktuellen Thema. Tübingen 2008; Enzyklopädie Philosophie 1 (2010) s.v. Fatalismus, 701-706 (Monika Oertel); Richard Heinzmann (Hrsg.), Lexikon des Dialogs. Grundbegriffe aus Christentum und Islam. Freiburg u.a. (Herder) 2013, Bd. 1, 192-194. s.v. Fatalismus (christl.: Martin Thurner; islam.: Ibrahim Aslan); John Martin Fischer (Hrsg.), Freedom, Fatalism, and Foreknowledge. Oxford 2015: Beiträge verschiedener Verfasser. Näheres zum orientalisches-islamischen Fatalismus in Anm. 114.

<sup>3</sup> Literatur (Auswahl): EM 5 (1987) s.v. Glück, 1299-1305 (Elisabeth Blum); Mogens Brøndsted, Dichtung und Schicksal. Eine Studie über ästhetische Determination. Innsbruck 1989 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Sonderheft 65); Michael Theunissen, Schicksal in Antike und Moderne. München 2004 (Carl Friedrich von Siemens Stiftung. Themen 79), 15-64 ; EM 11 (2004) s.v. Schicksal, 1380-1385 (Marco Frenschkowski; mit reicher Lit. 1384f.)/ s.v. Schicksalserzählungen, 1386-1395 (Rolf Wilhelm Brednich); Hans-Jörg Uther, The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Helsinki 2004 (Folklore Fellows Communications 284-286), Neuauflage 2011, I 568-589 (ATU 930-949), spez. zu ATU 934D, 934F, 947, 947A.

<sup>4</sup> Otto Rank, Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Mythendeutung. Leipzig/Wien 2. Aufl. 1922 (Schriften zur angewandten Seelenkunde 5).

<sup>5</sup> Handwörterbuch des deutschen Märchens. Hrsg. von J. Bolte und L. Mackensen. Bd.1-2. Berlin (u.a.) 1933-1940, spez. HDM 1 (1930/33) s.v. Abstammung, wunderbare, 8-9/ s.v. Abzeichen edler (königlicher) Abkunft, 9-11 (Schulte-Kemminghausen)/ s.v. Aussetzung im Boot, 155-156 (Taylor).

das antike Belegmaterial.<sup>6</sup> Neuerdings werden in dem monumentalen Lexikon ‚Enzyklopädie des Märchens‘ ganz unterschiedliche Aspekte des Kernmotivs unter den Artikeln ‚Aussetzung‘ (1977), ‚Findelkind‘ (1984) und ‚Schicksalskind‘ (2004) behandelt.<sup>7</sup> Eine Zusammenstellung der Hauptbelege bietet das bewährte Überblickswerk ‚Motive der Weltliteratur‘ von Elisabeth Frenzel (6. Aufl. 2008) unter dem Lemma ‚Herkunft, Die unbekannte‘.<sup>8</sup> Im aktuellen wissenschaftlichen Standardwerk ‚The Types of International Folktales‘ von Hans-Jörg Uther (2004, Neuauflage 2011) wird das Kernmotiv aufgrund seines relativ breiten Spektrums ganz verschiedenen Erzähltypen zugeordnet.<sup>9</sup> Der Autor dieses Beitrags behandelte ausgewählte Einzelbelege in seiner jüngsten Einführung zu Mythen, Sagen und Märchen (2012) unter Motivreihe 1: ‚Geburt, Aussetzung und Überleben des Königskindes‘.<sup>10</sup> Seine definitiven Nachträge zu dieser Einführung (2018) verweisen auf weiteres Material aus der europäischen und auch orientalischen Erzähltradition.<sup>11</sup>

## 1. Der antike Labdakidenmythos

Die folgenden Ausführungen basieren im Wesentlichen auf dem systematischen Handbuch des Autors zum antiken Mythos (2011)<sup>12</sup> sowie den definitiven Nachträgen (2018).<sup>13</sup> Der Begriff ‚antiker Mythos‘ wird durchweg als Sammelbezeichnung für die griechisch-römischen Mythen verstanden. Diese stellen als Ganzes einen multimedialen Komplex dar, der für verschiedene Teilbereiche der antiken Kultur relevant ist.<sup>14</sup> Dazu gehören Ritus und Religion als ursprünglicher Kern, außerdem mehrere literarische Hauptgattungen (spez. Epos, Lyrik, Drama mit Tragödie, Satyrspiel und Mythenrevue) sowie die Einzeldisziplinen der Bildenden Kunst (spez. Bauplastik, Freiplastik und Kleinkunst, z.B. Vasenmalerei).

Der Labdakidenmythos, an dem hier exemplarisch die Schicksalskonzeption des antiken Mythos präsentiert werden soll, entstammt bereits der konstitutiven Anfangsphase des frühgriechischen Mythos. Im Vergleich zu den schon im Alten Orient verbreiteten Göttermythen gehört dieser Mythenkreis zu dem für die weitere kulturelle Entwicklung wichtigeren Teilkomplex der Heroenmythen, die sich vermutlich erst seit den Anfängen der

<sup>6</sup> Gerhard Binder, Die Aussetzung des Königskindes. Kyros und Romulus. Meisenheim/Glan 1964 (Beiträge zur Klassischen Philologie 10). Eine knappe Materialübersicht bietet wenig später der Beitrag von Donald B. Redford, The Literary Motif of the Exposed Child. In: Numen 14, 1967, 209-228.

<sup>7</sup> EM 1 (1977) s.v. Aussetzung, 1048-1065 (Gerhard Binder); EM 4 (1984) s.v. Findelkind, 1134-1140 (Sigurd Graf von Pfeil); zu ‚Schicksalskind‘ vgl. schon in Anm. 3. Vgl. auch EM 13 (2010) s.v. Tieramme, 552-555 (Christine Shojaei Kawan); dieser Aspekt ist allerdings in den hier behandelten Geschichten ohne Bedeutung.

<sup>8</sup> Elisabeth Frenzel, Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 6. Aufl. 2008 (Kröners Taschenausgabe 301), 333-350 (mit Lit.). Vgl. auch das Lemma ‚Birth of the Hero‘ von Leslie D. Forster in: Jean-Charles Seigneuret (Hrsg.), Dictionary of Literary Themes and Motifs. New York u.a. 1988, 175-191.

<sup>9</sup> Uther 2004/2011, wie Anm. 3, III 144 s.v. Birth/ III 179 s.v. Exposure (ATU 930-933, I 569-574). Weitere Einzelaspekte zum Motivkomplex unter ATU 400, 403, 404, 535, 707, 709A, 710, 881, 891, 931, 933 u.a.

<sup>10</sup> Reinhardt, MSM 2012, 241-284 (mit Textausgaben und älterer Literatur in den Anmerkungen).

<sup>11</sup> Reinhardt, MSM Ntr. 2018 (Mainz 2019), 78-87 (Ergänzungen aus europäischen Volksmärchen und der europäisch-orientalischen Erzähltradition), 82-85 (spez. orientalische Erzähltradition).

<sup>12</sup> Reinhardt, MH 2011, spez. 207-234 (Schicksalsdenken), 237-248 (‚Das mythische Weltbild‘). Zur Einführung: ds., Das erste systematische Handbuch zum antiken Mythos. Zur Entstehung des Gesamtprojekts und seiner Bedeutung für die Fachwissenschaften. In: Freiburger Universitätsblätter 194, 2011, 17-31, spez. 25 [Nachdruck hier auf S. 96-107]. Vorstudie zum Schicksalsbegriff: ds., Schicksal und Notwendigkeit im antiken Mythos. In: Philia II/2009, 28-35 (Vortrag im Studium Generale, Universität Mainz, 13.7. 2005 = SWR Fernsehen, Reihe ‚tele akademie‘, 27.1.2008). Vgl. auch Theunissen 2004, wie Anm. 3, 16.30 (zu Homer/Hesiod); Heinz-Günther Nesselrath, Wo Zeus an seine Grenzen kommt. Die Götter und das Schicksal bei Homer. In: Kratz/Spieckermann 2008, wie Anm. 2, 61-82 (spez. zu Moira/Moiren und Zeus).

<sup>13</sup> Reinhardt, MH Ntr. 2018 (Mainz 2019), 127 (Oidipous), 141-143 bzw. 146 (Schicksalsdenken).

<sup>14</sup> Grundsätzliches zu Ritus/Religion: Reinhardt, MH 2011, 298-302; zu Literatur und Bildender Kunst ebd. 302-314, 324-329.

frühgriechischen Kultur als neues nationales Identifikationsmuster herausgebildet hatten.<sup>15</sup> Die Bezeichnung ‚Heroenmythen‘ leitet sich ab aus der Zugehörigkeit der meisten menschlichen Handlungsträger zu der herausgehobenen, zwischen Gottheiten und einfachen Menschen stehenden Gruppierung der Heroen/Heroinnen, die durchweg halbgöttlicher Abkunft sind (z.B. Herakles als Sohn des Göttervaters Zeus; Achilleus als Enkel des Aiakos zugleich Urenkel des Zeus; in unserem Fall der Namensgeber der Dynastie, Labdakos, als Enkel des Kadmos und durch dessen Gattin Harmonia zugleich Urenkel des Gottes Ares).

Der herangezogene Mythenkreis besteht aus einer Sequenz von Einzelmythen, die sich alle auf eine fiktive mythische Dynastie im mittelgriechischen Mythenzentrum Theben beziehen, dessen realhistorische Bedeutung schon von der mykenischen Zeit an belegbar ist. Literarisch behandelt wurde diese Mythensequenz bereits in einer Trias verlorener frühgriechischer Epen (*Oidipódeia*, *Thēbais*, *Epígonoi*; 7. Jh. v. Chr.), später in einer bis auf das dritte Stück verlorenen Tragödiendilogie des Aischylos (*Laios*, *Oidípous*, *Heptà epì Thēbas*, Satyrspiel *Sphínx*; 467 v. Chr.) und weiteren noch erhaltenen Einzeltragödien wie Sophokles, *Oidípous Týrannos* bzw. *Antigónē* (um 440/420) und Euripides, *Phoiníssai* (um 411/408).

Konstitutiv für einen frühgriechischen Heroenmythos sind folgende fünf **Grundkategorien**: (1) Räumliche Fixierung auf reale Schauplätze<sup>16</sup> (hier das mittelgriechische Theben). (2) Zeitliche Fixierung innerhalb eines fiktiven chronologischen Gesamtsystems<sup>17</sup> (hier durch *Oidipous* in der ‚Zeit der großen Helden‘, durch den späteren Zug der ‚Sieben gegen Theben‘ in der ‚Zeit der großen Unternehmungen‘, also ein bis zwei Generationen vor dem Trojanischen Krieg). (3) Personale Fixierung in einem fiktiven genealogisch-dynastischen Gesamtsystem<sup>18</sup> (hier die thebanische Dynastie von Labdakos über *Laios* und *Oidipous* bis zu dessen Kindern). (4) Grundlegende Bedeutung des Göttlichen als spezifisch polytheistisches Substrat des Mythos insgesamt und jedes Einzelmythos<sup>19</sup> (hier z.B. Dionysos als Gegner des Labdakos, das delphische Orakel des Apollon als wesentliche göttliche Instanz für *Laios* und *Oidipous*). (5) Weitgehende Integration des mythischen Geschehens in einen göttlichen Schicksalsplan<sup>20</sup> (hier wegen schwerer Verfehlungen der Vorväter Labdakos und *Laios* gegen das göttliche Recht, als Geschlechterfluch für die dritte und vierte Generation).

Soviel zum theoretischen und systematischen Hintergrund des Ausgangsbeispiels. Wenn man die aus der Frühzeit erhaltenen literarischen Quellen (spez. aus frühgriechischem Epos und attischer Tragödie) sowie die erst aus dem 1. Jh. v. Chr. bis zum 2. Jh. n. Chr. stammenden mythographischen Berichte in griechischer und lateinischer Sprache (vor allem aus Apollodors *Bibliothēkē*, Diodors *Bibliothēkē historikē* und Hygins *Fabulae*) zusammenfasst<sup>21</sup>, so ergibt sich das folgende fiktive Gesamtgeschehen:<sup>22</sup>

Am Anfang steht die Weigerung des mythischen Ahnherrn der ganzen Dynastie, **Labdakos**, Sohn des Polydoros und der Nykteustochter Nykteïs, als Nachfolger seines Vaters König in Theben, den neuen Kult des Gottes Dionysos anzuerkennen (Apollodor 3,40), als erstes ‚Vergehen‘ (griech. *hamártēma*) und auslösender Faktor für den Geschlechterfluch.<sup>23</sup> Nachdem er durch diese eklatante Missachtung des Gottes mit seinem Leben auch die Herrschaft in Theben verloren hat, wächst sein Sohn **Laios** im Exil am Hofe des Königs Pelops im

<sup>15</sup> Zu den Voraussetzungen: Reinhardt; MH 2011, 86 (Götter- und Heroenmythen im alten Orient), 117-161 (Einzelkomplexe der Heroenmythen), 247f. (Identifikationsmodell).

<sup>16</sup> Reinhardt, MH 2011, 88-106 (Konkretheit der realen Schauplätze).

<sup>17</sup> Reinhardt, MH 2011, 106-114, spez. 107 (Gesamtschema).

<sup>18</sup> Reinhardt, MH 2011, 114-161.

<sup>19</sup> Reinhardt, MH 2011, 161-207 (mit Liste der Einzelgottheiten ebd. 164-206).

<sup>20</sup> Reinhardt, MH 2011, 207-237 (grundlegend zur Schicksalskonzeption).

<sup>21</sup> Überblick zu den literarischen Hauptquellen des Mythos in Antike (und Mittelalter): Reinhardt, MH 2011, 450-454, zu den bildlichen Hauptquellen: ebd. 455-458.

<sup>22</sup> Die folgende Darstellung basiert auf Reinhardt, MH 2011, 215-218 (mit Anm. 793; dort weitere Lit.).

<sup>23</sup> Zum Aspekt des Geschlechterfluchs im antiken Mythos allgemein: Reinhardt, MH 2011, 213-232.

peloponnesischen Pisa/Elis auf. Als er dann wider Erwarten nach Jahren doch wieder sein thebanisches Erbe antreten kann, entführt er beim Abschied Pelops' unehelichen Sohn Chrysis, von dessen jugendlicher Schönheit fasziniert (Apollodor 3,44). Dieses nächste ‚Vergehen‘ (*hamártēma*) als zweiter auslösender Faktor des Geschlechterfluchs hat zur Folge, dass der junge Mann umkommt. Den Übeltäter trifft für diesen eklatanten Verstoß gegen das Gastrecht nicht nur der Fluch des Pelops, sondern auch der verstärkte Zorn der rächenden Schicksalsgottheiten.<sup>24</sup>

Als König von Theben mit Iokaste/Epikaste verheiratet, bleibt Laios zunächst kinderlos, was die denkbar schwerste Bestrafung im Blick auf den Fortbestand seiner Dynastie darstellt. Deshalb befragt er irgendwann das delphische Orakel des Apollon (Apollodor 3,48) und erhält zur Antwort, er solle kein Kind zeugen; denn der Sohn, den er zeuge, werde seinen eigenen Vater töten. Als er dann doch, vom Wein betrunken, das Orakel missachtet, lässt er dem Neugeborenen die Füße durchbohren (daher der Name *Oidipous* = ‚Schwellfuß‘) und es durch einen Diener auf dem südlich von Theben gelegenen Kithairongebirge aussetzen (Kernmotiv:<sup>25</sup> Apollodor 3,49; mit Tötungsgebot seitens der Mutter: Sophokles, *Oidipous Tyrannos*). Doch der Gefolgsmann lässt das Kind aus Mitleid am Leben; Hirten des Nachbarkönigs Polybos aus Korinth finden das ausgesetzte Königskind; und da Polybos kinderlos ist, wächst es bei ihm und seiner Gattin Periboia/Meropē als Adoptivsohn auf.

Zum jungen Mann herangewachsen und von Spielgefährten irgendwann wegen seiner zweifelhaften Herkunft verhöhnt (Apollodor 3,50), bemüht sich Oidipous in Korinth vergeblich um eine Aufklärung. Schließlich macht er sich ebenfalls zum delphischen Orakel auf mit der Frage, wer seine leiblichen Eltern seien, und erhält zur Antwort, er solle nicht in seine Vaterstadt gehen; denn sonst werde er seinen Vater töten und seine Mutter heiraten. Diese bedrohliche Auskunft bezieht er natürlich auf Polybos und Periboia/Meropē. Daher entschließt er sich, nicht nach Korinth zurückzukehren, und rennt so direkt in sein Unglück (Apollodor 3,51). Als ihm am Dreiweg nach Theben ein rücksichtsloser Wagenfahrer über die Füße fährt, tötet er ihn und seine Diener (bis auf einen), ohne zu ahnen, dass es sein Vater Laios war, der wegen der aktuellen Bedrohung seiner Stadt durch die Sphinx ebenfalls das delphische Orakel befragen wollte. In Theben angekommen, löst Oidipous das Rätsel der Sphinx (‚Was ist am Morgen vierfüßig, am Mittag zweifüßig und am Abend dreifüßig?‘ Antwort: der Mensch), erhält mit der Königsherrschaft seine Mutter Iokaste/Epikaste zur Frau (Apollodor 3,55) und bekommt mit ihr im Laufe der nächsten eineinhalb Jahrzehnte die Söhne Eteokles und Polyneikes sowie die Töchter Antigone und Ismene.

Als Jahre später (so nach der um 430/425 v. Chr. uraufgeführten Tragödie *Oidipous Tyrannos* des Sophokles) Theben als Folge des Totschlags von einer Seuche heimgesucht wird, macht sich Oidipous nichtsahnend auf die Suche nach sich selbst als Täter. Als sein Schwager Kreon vom delphischen Orakel die Forderung zurückbringt, den Mörder des Laios aus Theben zu vertreiben, und der Seher Teiresias mehr oder weniger unverblümt auf Oidipous weist, wittert dieser eine Verschwörung gegen seine Königsherrschaft. Von einem überraschend aus Korinth eintreffenden Boten aufgefordert, nach König Polybos' Tod dessen Herrschaft anzutreten, erfasst er schnell, dass Polybos nicht sein Vater war, da der Bote selbst ihn vor Jahren vom Kithairongebirge nach Korinth brachte. Und während die Gattin schon den Hintergrund begreift und sich im Palast erhängt, erfährt Oidipous von dem thebanischen Gefolgsmann, der ihn vor Jahren aussetzte, die ganze Wahrheit. Daraufhin blendet er sich, entsetzt über die fatalen Zusammenhänge, mit Schmuckspangen vom Gewand seiner toten Gattin und wird von Kreon aus Theben verbannt, wie das Orakel des Gottes in Delphi es befahl.

<sup>24</sup> Nach dem hellenistischen Mythographen Peisandros (FGrH Nr. 16, F 10) war auch die thebanische Sphinx, mit der sich später Oidipous auseinandersetzen musste, eine weitere Bestrafung für dieses Vergehen.

<sup>25</sup> Zum Kernmotiv und Oidipous: Uther 2004/2011, wie Anm. 3, I 571-573 (ATU 931/931A); Reinhardt, MSM 2012, 255f.

Wenig später beschließt er sein Geschick, nur von seiner Tochter Antigone begleitet, im athenischen Vorort Kolōnós (Gegenstand von Sophokles' Spätwerk *Oidípous Kolōneús*).

Beim Weggang aus Theben hatte Oidipous seine Söhne **Eteokles und Polyneikes** verflucht (Apollodor 3,56), da sie seine Verbannung akzeptierten, ohne ihm zu helfen. Danach ergibt sich ein Streit zwischen beiden, die entweder selbst vereinbart hatten, die Macht im jährlichen Wechsel auszuüben (Apollodor 3,57), oder eine entsprechende Verfügung des Vaters akzeptiert hatten (Hygin, fab. 67). Da sich Eteokles um des Machterhalts willen weigert, dem Bruder die Herrschaft fristgemäß abzutreten, kommt es zum berühmten Zug der ‚Sieben gegen Theben‘ (Apollodor 3,58ff.).<sup>26</sup> Dieses dramatische Geschehen war, schon im Anschluss an ein verlorenes frühgriechisches Epos, Hauptinhalt der erhaltenen Tragödie *Heptà epì Thēbas* des Aischylos sowie später der *Phoinissai* des Euripides.

Der für beide Kontrahenten tödliche Entscheidungskampf (Apollodor 3,74) und das tragische Ende von Oidipous' Tochter Antigone, das sich unmittelbar danach aus dem von Kreon verweigerten Begräbnis des Polyneikes ergab (Apollodor 3,78; Gegenstand von Sophokles' Drama *Antigónē*), sind die nächsten Phasen des Geschlechterfluches in der letzten Generation der Dynastie. Schließlich stirbt auch noch die junge Ismene eines gewaltsamen Todes nach einer Affäre mit dem Poseidonsohn Periklymenos durch den Heros Tydeus als Werkzeug der Göttin Athene (nach dem frühen Lyriker Mimnermos, fr. 21).<sup>27</sup> Und was das siebentorige Theben betrifft, so war auch der stellvertretende Opfertod von Kreons Sohn Menoikeus umsonst (Apollodor 3,73). Zehn Jahre später machen die Nachkommen der ‚Sieben gegen Theben‘ (Epígonoi) die Stadt dem Erdboden gleich (Apollodor 3,80-85), so dass sie zur Zeit des Troianischen Krieges schon keine Rolle mehr gespielt haben soll.<sup>28</sup>

Hinter diesem dramatischen Gesamtgeschehen mit der Auslöschung einer ganzen Heroendynastie steht die durchdachte frühgriechische Schicksalskonzeption. Ihre Basis ist das göttliche Recht, dessen unverbrüchliche Rechtsgrundsätze durch die Göttin **Themis** konstituiert und repräsentiert sind. Ihre Sonderstellung als oberste Schicksalsgöttin<sup>29</sup> ergibt sich bereits aus ihrer Abkunft von den Urgöttern Ouranos und Gaia, ihrer Zugehörigkeit zur zweiten Göttergeneration der Titanen u.a. als Schwester des obersten Titanengottes Kronos (und zweite Herrin des delphischen Orakels nach ihrer Mutter Gaia) sowie ihrer engen Verbindung mit der dritten Göttergeneration der Olympier, als sie nach der Ablösung des Kronos durch Zeus zweite Gattin des höchsten Olympiergottes wird (nach ihrer Schwester Mētis und vor der Zeusschwester Hera). Als Vertreterin der höheren göttlichen Gerechtigkeit (im Gegensatz zu Dike, einer Tochter von Zeus und Themis, die für die menschliche Rechtssatzung verantwortlich ist)<sup>30</sup> ist sie zugleich die religions- und gemeinschaftsstabilisierende Verkörperung des kollektiven gesellschaftlichen Gewissens.

Als ausführende Organe des göttlichen Rechts<sup>31</sup> sind ihr zugeordnet: **(1)** Nemesis, parthenogenetische Tochter der Urgöttin Nyx, als Garantin von angemessenem Ausgleich, Strafe und Vergeltung im religiösen wie sozialen Bereich, mit Themis kultisch eng verbunden im nordattischen Heiligtum Rhamnus. **(2)** Die drei Moiren (lat. Parzen) Klotho, Lachesis und Atropos, ebenfalls parthenogenetische Töchter der Urgöttin Nyx, die nach den Vorgaben von Themis und Nemesis Lebenszeit und Schicksal der Heroen/Heroinnen und einfachen Menschen realisieren. **(3)** Die drei Erinyen (lat. Furien) Alekto, Megaira und Tisiphone, Töchter der Urgöttin Gaia aus dem Blut des von Kronos kastrierten Urgottes Ouranos, die als

<sup>26</sup> Ausführlicher zum Geschehen: Reinhardt, MH 2011, 216f. (mit Anm. 799; dort weitere Lit.).

<sup>27</sup> Dazu Carl Robert, Die griechische Heldensage. Buch 3.1, Berlin 1921, 924f. (mit 925, A. 1); Reinhardt, MH 2011, 217f. (mit Anm. 806, auch zu Mythenvarianten).

<sup>28</sup> Näheres zu Menoikeus und den Epigonoi: Reinhardt, MH 2011, 217f. (mit Anm. 807/808).

<sup>29</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 176f. (Einzelgöttin), 211 (Schicksalsdenken); Reinhardt, MH Ntr. 2018, 143f.

<sup>30</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 197f.

<sup>31</sup> Zu Nemesis: Reinhardt, MH 2011, 177 (Einzelgöttin), 210; zu Moiren: ebd. 200 (als Einzelgruppe), 209; zu Erinyen: 200f. (Einzelgruppe), 210.

Rachegottheiten mit der Verfolgung schwerer Vergehen betraut sind. (4) Zeus als höchster Olympier, Garant des göttlichen Rechtes und auch ausführendes Organ (z.B. in seiner Tätigkeit als Seelenwäger bei der sog. ‚Psychostasie‘ alternativ mit dem Götterboten Hermes, wenn es darum geht, wer von zwei Heroen in einem schicksalhaften Entscheidungskampf siegreich bleiben wird).

Die von Themis vertretenen **Grundprinzipien göttlichen Rechts**<sup>32</sup> sind folgende: (1) Im Blick auf Höhergestellte ‚Ehrerbietung/Hochachtung‘ (griech. *sébas*, lat. *reverentia*) und ‚Frömmigkeit‘ (griech. *eusébeia*, lat. *pietas*), negativ deren Gegenteil (griech. *asébeia*, lat. *nefas*). (2) Im Blick auf Gleichrangige (und zwar ebenso Gottheiten wie Heroen/Heroinnen und einfache Menschen): ‚Achtung/Zurückhaltung‘ (griech. *aidōs*, lat. *verecundia* bzw. *pudor*), negativ als Gegenteil ‚Respektlosigkeit/Unverschämtheit‘ (griech. *anaídeia*, lat. *impudicitia*).

(Zu 1) Als ‚Vergehen‘ (griech. *hamartía*, *hamártēma*) oder ‚schweres Vergehen‘ (griech. *méga hamártēma*) zählen **im Verhältnis von Menschen zu Gottheiten** mangelnde Sorgfalt oder eklatante Missachtung im Blick auf die allen Hauptgottheiten zustehende kultische Verehrung (so das erste Ausgangsvergehen des Labdakos gegen Dionysos; Näheres s.u.), sonst häufig im Mythos etwa durch Versäumen eines Opfers, aber z.B. auch durch fahrlässigen Umgang mit der Warnung eines wohlwollenden göttlichen Orakels (so gegenüber dem Orakelgott Apollon bei Laios als nächstes ‚Vergehen‘, später bei Oidipous schon als Folge des Geschlechterfluches); weiterhin der Bruch eines beschworenen Eides (so bei den Oidipous-Söhnen schon als Folge des Geschlechterfluches im Blick auf die vom Vater getroffene Nachfolgeregelung) oder die Verletzung des von Zeus Xénios bzw. Hikésios garantierten Gast- und Asylrechtes (so das zweite Ausgangsvergehen des Laios mit der Entführung des Pelopssohnes Chrysis; Näheres s.u.). In diesen Zusammenhang gehört auch, wenn König Kreon entgegen göttlichem Recht die Polyneikes als Sohn des Oidipous wie jedem Verstorbenen zustehende Bestattung verweigert.

(Zu 2) **Vergehen im Verhältnis von Heroen/Heroinnen untereinander** sind Kapitalverbrechen gegen Blutsverwandte (etwa bei Oidipous der Totschlag an Laios, wengleich schon als Folge des Geschlechterfluchs; Konsequenz der ‚Befleckung‘, griech. *miasma*, eines Gemeinwesens kann das Auftreten einer Seuche sein); weiterhin Kapitalverbrechen gegen Verschwägte (incl. Gattenmord), was im Mythos ebenso häufig vorkommt wie Anstiften zu Gewalttat und Mord; weiterhin Mord oder auch schon Mordabsicht gegenüber einem rechtmäßigen Thronfolger, Beauftragung mit einer lebensbedrohenden Aufgabe (z.B. bei Polydektes und Perseus bzw. Pelias und Iason), aber auch arglistiger Mordanschlag auf einen Konkurrenten (z.B. bei Daidalos und seinem genialen Schüler). Zu den Kapitalverstößen gehört auch der Tötungsbefehl des Laios gegen den kleinen Oidipous (als Konsequenz aus dem Nichtbefolgen des Orakels nach dem Motto: *corriger la fortune*).

Die wichtigsten **Ursachen für derartiges Fehlverhalten** sind einerseits ‚Verblendung‘<sup>33</sup> (griech. *Atē*, nach Homer, *Ilias* 19,125ff. als Göttin von Zeus nach seiner Eigenmächtigkeit gegenüber Hera bei der Zeugung von Herakles auf die Erde verbannt; so z.T. bei den haltlosen Verdächtigungen des Oidipous gegen Kreon und Teiresias, wengleich als Folge des Geschlechterfluchs), andererseits ganz allgemein ‚Selbstüberschätzung‘<sup>34</sup> (griech. *hyperbasía/hýbris*, lat. *superbia*) als zentrales Motiv speziell in der attischen Tragödie. Hinter der Tatsache, dass ein **Geschlechterfluch** als Konsequenz aus einer Vielzahl solcher Verstöße innerhalb einer einzelnen Dynastie sich nicht nur persönlich gegen den aktuellen Herrscher sowie seine ganze Familie richtet, sondern, wie das Parallelbeispiel des troianischen Königs Laomedon unterstreicht (s.u.), auch gegen die vom ihm vertretene Stadt (dort Troia, hier Theben), entspricht der mythischen Konzeption, dass alle Macht von Zeus kommt (*ek tè Diòs basilēes*: Hesiod, *Theogonia* 96 = Ps.-Homer, *Hýmnoi* 25,4; vgl. auch Homer, *Ilias* 2,101-108

<sup>32</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 224-227 (Gesamtdarstellung).

<sup>33</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 210 (mit Anm. 772; dort ältere Lit.).

<sup>34</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 226 (mit Anm. 846; dort ältere Lit.).

von Agamemnon)<sup>35</sup>, und mit der Übertragung dieser Macht nicht nur eine im positiven Sinn exponierte Stellung des Machtträgers verbunden ist, sondern auch bei seinem Fehlverhalten eine besonders nachhaltige Bestrafung (griech. *tisis*, lat. *poena*): je größer die Macht, desto höher die Verantwortung und desto tiefer die Möglichkeit des Falls für den Machtträger und das von ihm repräsentierte Gemeinwesen.

Eine Analyse der beiden den Geschlechterfluch auslösenden Faktoren ergibt, dass Labdakos, wenn er für seinen Herrschaftsbereich Theben dem Gott Dionysos die ihm wie allen anderen Hauptgottheiten zustehende kultische Verehrung verweigert, in schlechter Gesellschaft steht mit anderen mythischen ‚Gottkämpfern‘ (griech. *theomáchoi*).<sup>36</sup> Ebenso verhielten sich in Theben ein weiterer Kadmosenkel, der neue König Pentheus, gegenüber Dionysos (Hauptakteur in Aischylos’ verlorener Tragödie *Pentheús* und in Euripides’ erhaltenem Spätwerk *Bákchai*) und Niobe als Gattin des thebanischen Königs Amphion gegenüber Leto, Apollon und Artemis (nach Ovid, *Metamorphosen* 6,171ff.). Weitere Feinde des Dionysos waren der thrakische König Lykourgos (nach Aischylos’ verlorener Tragödie *Edōnoí*) und der Sänger Orpheus (nach Aischylos’ verlorener Tragödie *Bassarides*), die Töchter des Königs Minyas im boiotischen Orchomenos und die Töchter des Königs Proitos im argivischen Tiryns. Man denke auch an die Missachtung der Jagdgöttin Artemis durch den thebanischen Prinzen Aktaion (nach Aischylos’ verlorener Tragödie *Toxótides*) und des athenischen Prinzen Hippolytos für die Liebesgöttin Aphrodite (nach Euripides’ erhaltener Tragödie *Hippolytos II*) oder die Ablehnung des Dionysos durch die einfachen athenischen Landsleute von Ikarios (vgl. Apollodor 3,191-193) bzw. die tyrrhenischen Seeleute auf Naxos (Ps.-Homer, *Hýmnoi* 7; Ovid, *Metamorphosen* 3,577-700).

Ebenso gravierend ist das Vergehen des Laios, Pelops’ unehelichen Sohn Chrysippos zu rauben. Dabei geht es nicht nur um einen Verstoß gegen das von Zeus Xénios bzw. Hikésios garantierte Gast- und Asylrecht. Nach mythischem Denken wiegt ein Vergehen umso schwerer, wenn es im eklatanten Widerspruch zur Wohltat eines menschlichen Akteurs (hier des Asylgebers Pelops) oder eines göttlichen Wesens steht. So wird der göttliche Schicksalsplan von Zeus und Themis (*Diòs Boulē*), der letztlich zum Untergang Troias führt<sup>37</sup>, dadurch eingeleitet, dass der oberste Olympier als ‚Wiedergutmachung‘ (griech. *ápoína*) für die Entführung des troianischen Prinzen Ganymedes als Mundschenk beschließt, Troia zu uneinnehmbaren Mauern zu verhelfen. Dazu schickt er nach einem missglückten Teilaufstand der Olympier die göttlichen ‚Rädelsführer‘ Poseidon und Apollon zu König Laomedon. Dieser allerdings verweigert den unerkannten Göttern am Ende ihrer Tätigkeit nicht nur den unter Eid zugesagten Lohn, sondern droht, ihnen Nase und Ohren abzuschneiden und sie als Sklaven auf einer Ägäisinsel zu verkaufen, wenn sie sich nicht umgehend davonmachten. Ebenso verweigert er später dem Befreier seiner Tochter Hesione, dem Drachenkämpfer Herakles, die als Belohnung zugesagten Götterpferde.

Ein weiteres Paradebeispiel für das Grundscheema ‚Undank für erwiesene Wohltat‘ bietet die Mythensequenz (so z.B. Pindar, *Pythien* 2,21-48; vgl. auch Apollodor, epit. 1,20; Diodor 4,69; Hygin, fab. 62)<sup>38</sup>, dass Ixion, gewalttätiger König der nordgriechischen Lapithen, bei der Hochzeit mit Dia den Brautvater Eiōneus vor dem Palast in eine mit feurigen Kohlen gefüllte Fallgrube stürzt und anschließend in tiefen Wahnsinn verfällt. In seiner Eigenschaft als Entsühner (*Kathársios*) begnadigt Zeus nicht nur den ersten mythischen Verschwägerntenmörder (zur Entsühnung allgemein s.u.), vielleicht auch aus Zuneigung zur dessen schöner Gattin Dia, sondern er lässt ihn sogar (wie schon den nicht weniger frevelhaften

<sup>35</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 242.

<sup>36</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 224f. (Liste von *theomáchoi*), 292 (Aktaion), 301 (Liste von Hauptakteuren attischer Tragödien im Rahmen des Dionysoskultes).

<sup>37</sup> Zum Schicksalsplan gegen Troia: Reinhardt, MH 2011, 227-232.

<sup>38</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 233 (zu Ixion als Auslöser des Geschlechterfluchs gegen die Lapithendynastie), 325 (zu Sündern im Tartaros).



Tantalos als Auslöser des Geschlechterfluchs gegen die Pelopiden-Atriden-Dynastie)<sup>39</sup> großzügig an der Göttertafel auf dem Olymp zu. Als dann allerdings Ixion in seiner Undankbarkeit und Selbstüberschätzung wagt, sich der Götterkönigin Hera in ungebührlicher Weise zu nähern, täuscht er den Ahnungslosen mit Nephélē, dem Trugbild einer Wolke und Doppelgängerin Heras. Nach vollzogenem Beischlaf, aus dem übrigens das gewalttätige Geschlecht der Kentauren hervorgeht, lässt er den ‚Frevler‘ (griech. *hybristēs*), auf ein feuriges Rad gebunden, durch den Himmelsraum fliegen bzw. er verbannt ihn zu ewiger Buße in den tiefsten Tartaros. Eine gemilderte Form von menschlichem Undank besteht darin, die wohlwollende Warnung eines göttlichen Orakels nicht zu beachten (so Laios bei der klaren Weisung des Apollon, keinen Sohn zu zeugen).

Bei aller Konsequenz des frühgriechischen Schicksalsdenkens bleiben doch offene Fragen, z.B. das Problem, wo im Verlauf eines Geschlechterfluches für einen Betroffenen der *persönliche Entscheidungsspielraum* und damit auch seine *Verantwortlichkeit* für weiteres Fehlverhalten endet. So steht Oidipous in der dritten Generation bereits ganz unter der Hypothek der früheren ‚schweren Vergehen‘ von Labdakos und Laios. Als dem jungen Mann in Korinth Zweifel an seiner Herkunft kommen (Apollodor 3,50), versucht er sogar, sich bei seiner Pflegemutter Periboia zu vergewissern, die ihm aber die Wahrheit verschweigt. Seine anschließende Frage an das delphische Orakel, wer seine leiblichen Eltern seien, wird nicht direkt beantwortet (mit der hypothetischen Chance, seinem Geschick doch noch zu entgehen), sondern durch die ausweichende Anweisung, er solle nicht in seine Vaterstadt gehen; denn sonst werde er seinen Vater töten und seine Mutter heiraten. Also steht hier bereits sein Untergang fest, noch ehe er sich auf die göttliche Weisung hin entschließt, nicht nach Korinth zurückzukehren, und so direkt in sein Unglück rennt (Apollodor 3,51).

Eine andere offene Frage (gerade im Vergleich mit späterem christlichem Denken, s.u.) sind die begrenzten mythischen Möglichkeiten von Begnadigung, etwa in Form einer *Entsühnung*<sup>40</sup>, die entweder durch eine Gottheit vorgenommen werden konnte, z.B. durch Zeus selbst zugunsten des Lapithenkönigs Ixion nach dessen Mord an Eiōneus (s.o.) oder durch Hephaistos zugunsten von Pelops nach der Tötung von Oinomaos und vor allem von dessen Wagenlenker Myrtilos, oder auch durch Vermittlung eines Heros, z.B. von Odysseus gegen Ende des Troianischen Krieges zugunsten von Achilleus nach dessen Totschlag an dem unverschämten Thersites. Da dieses Geschehen schon für das alte kyklische Epos *Aithiopsis* bezeugt ist, ist die Vorstellung der Entsühnung offenbar schon recht alt und nicht erst eine spätere Konzession gegenüber der Rigorosität des Schicksalsdenkens. Im Labdakidenmythos allerdings spielt diese Möglichkeit trotz der ausgeprägten Neigung des Mythos, immer neue Varianten herauszubilden, nicht die geringste Rolle.

Insgesamt liegt dem frühgriechischen Schicksalsdenken die Überzeugung zugrunde, dass es im Mythos nach dem Empfinden der ihn tragenden aristokratischen Gesellschaft irgendwie doch gerecht zugeht. Gegenüber dem altorientalischen Konzept, das Göttliche primär als das bedrohliche ‚Numinose‘ zu verstehen, ohne tiefere Einsicht in seine Motivationen zu haben, stellt die neue Konzeption, das Schicksal des Einzelnen wie der Gemeinschaft mit dem verantwortlichen Verhalten oder auch Fehlverhalten des Einzelnen wie der Gemeinschaft in Verbindung zu bringen, *einen ersten wesentlichen Schritt zur Aufklärung* dar.<sup>41</sup> Durch die Alternative von Wohlverhalten und Belohnung bzw. Fehlverhalten und Bestrafung im menschlichen Handeln erscheint das Irrationale nun weitgehend begreifbar und mit dem grundlegenden Prinzip der *Verantwortlichkeit* auch halbwegs beherrschbar.

Schließlich liegt es nahe, eine Verbindung herzustellen zwischen der frühgriechischen Schicksalskonzeption mit ihren klaren Verhaltensregeln im Umgang mit Höhergestellten (Zentralbegriff: *sébas*) wie mit Gleichrangigen (Zentralbegriff: *aidōs*) einerseits und den

<sup>39</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 218-224.

<sup>40</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 235-237; Reinhardt, MH Ntr. 2018, 146 (zu MH 236).

<sup>41</sup> Zu diesem wichtigen neuen Forschungsergebnis: Reinhardt, MH 2011, 248.

alttestamentlichen **Zehn Geboten** des jüdischen Glaubens andererseits, von denen die Gebote I-III das Verhältnis zum Göttlichen regeln, während sich die Gebote IV-X auf den Umgang mit den Menschen beziehen.<sup>42</sup> Allerdings sind nach der Vorstellung des *Alten Testaments* die Zehn Gebote vom Sinai erst seit der Offenbarung des einen Gottes Jachwe an Moses die verbindliche höhere Rechtsnorm, während nach der Vorstellung des frühgriechischen Mythos die unverbrüchlichen Regeln des göttlichen Rechts aufgrund der Zugehörigkeit von Themis zu allen drei Göttergenerationen (s.o.) schon seit Urzeiten ihre Gültigkeit haben. Die Zehn Gebote bleiben auch in der christlichen Tradition die verbindliche Basis göttlichen Rechts („nach Gottes Gebot“) mit der wesentlichen Einschränkung, dass seit dem stellvertretenden Opfer des Gottessohnes Christus für die Sünden der Menschheit in seinem Kreuzestod das göttliche Heilsgeschehen entscheidend durch die göttliche Gnade bestimmt ist.

## 2. Die mittelalterliche Sagenlegende von Gregorius

In diese christliche Vorstellungswelt führt die Geschichte um Aussetzung und späteres Schicksal des Gregorius<sup>43</sup>, nach der Hauptquelle Enkel des Herzogs von Aquitanien. Literarisch geht es um eine Verbindung von mittelalterlicher Sage und novellenartiger Legende mit spezifisch christlichen Inhalten; in der Moderne behandelte Thomas Mann den Stoff erneut in seinem Roman *Der Erwählte* (1951). Die mittelalterliche Hauptquelle aus der Hochblüte der sog. ‚staufischen Renaissance‘ ist Hartmann von Aues um 1187/1197 entstandene Verslegende *Gregorius*<sup>44</sup>, die nach einer Vorbemerkung grundsätzlicher Art (V. 1-170; vgl. S. 172f.) mit der Passage beginnt (171-176): *Der diese Begebenheit erzählt und in deutsche Verse gesetzt hat,*

<sup>42</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 224f.

<sup>43</sup> Basis der folgenden Ausführungen: Reinhardt, MSM 2012, 279f. (mit Anm. 1395; dort weitere Lit.). Zum Kernmotiv und Gregorius vgl. auch Uther 2004/2011, wie Anm. 3, I 573 (ATU 933).

<sup>44</sup> Text: Hartmann von Aue, Gregorius. Der ‚gute Sünder‘. Hrsg. und erläutert von Friedrich Neumann. Wiesbaden 4. Aufl. 1972 (Deutsche Klassiker des Mittelalters N.F. 2); Hartmann von Aue, Gregorius der gute Sünder. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Friedrich Neumann, Übertragung von Burkhard Kippenberg, Nachwort von Hugo Kuhn. Stuttgart 1959 (Reclams Universal-Bibliothek 1787) [Zitattext]. – Literatur zum Stoff (Auswahl): Rank 1922, wie Anm. 4, 25-26; Binder 1964, wie Anm. 6, 244-246; Wolfgang Dittmann, Hartmanns „Gregorius“, Untersuchungen zur Überlieferung, zum Aufbau und Gehalt. Berlin 1966 (Philologische Studien und Quellen 32), spez. 169-243 (grundlegend zur Schuldfrage); Elisabeth Gössmann, Typus der Heilsgeschichte oder Opfer morbider Gesellschaftsordnung? Ein Forschungsbericht zum Schuldproblem in Hartmanns Gregorius. In: Euphorion 68, 1974, 42-80; Kindlers Literatur Lexikon in dtv. München 1974, 4122-4123 (mit Lit.); Gisela Emrich-Müller, Der Schicksalsbegriff in den Dichtungen Wolframs von Eschenbach im Vergleich zu den Werken Hartmanns von Aue, Gottfrieds von Straßburg und dem Nibelungenlied. Diss. (mschr.) Frankfurt/M. 1975 (1978), spez. 56-90; Volker Mertens, Gregorius Eremita. Eine Lebensform des Adels bei Hartmann von Aue in ihrer Problematik und ihrer Wandlung in der Rezeption. Zürich/München 1978 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 67), spez. 12-37; Bernward Plate, Grégoire und Gregorius. In: Colloquia Germanica 19, 1986, 97-118; Rolf Bräuer (Hrsg.), Dichtung des europäischen Mittelalters. Ein Führer durch die erzählende Literatur. München 1990, 429-432; Kindlers Neues Literatur Lexikon 27 (1990) s.v. Hartmann von Aue, Gregorius, 342-343 (mit Lit.); Enzyklopädie des Märchens 6 (1990) s.v. Gregorius, 125-132 (Ulrich Mölk); Oliver Hallich, Poetologisches, Theologisches. Studien zum „Gregorius“ Hartmanns von Aue. Frankfurt/M. u.a. 1995 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 22); spez. zur Schuldfrage; Lexikon des Mittelalters 4 (1999/2002) s.v. Gregorius-Legende, 1691-1693 (H. Sauer; mit reicher Lit.); Ulrich Ernst, Der „Gregorius“ Hartmanns von Aue. Theologische Grundlagen – legendarische Strukturen – Überlieferung im geistlichen Schrifttum. Köln u.a. 2002 (Ordo 7), spez. 161f. (Gesetz und Gnade); Ulrike Beer, Das Gregorius-Motiv. Hartmanns von Aue „Gregorius“ und seine Rezeption bei Thomas Mann. Meldorf 2002, spez. 53-69 (Schuld), 70-101 (zu Thomas Mann); Werner Röcke, Positivierung des Mythos und Geburt des Gewissens. Lebensformen und Erzählgrammatik in Hartmanns ‚Gregorius‘. In: Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift V. Mertens. Tübingen 2002, 627-647; Matthias Reim, Die Gregorius-Legende in der Bearbeitung Hartmanns von Aue. Überlieferungsgeschichte, Textstrukturen, Erzählstrategien. München 2005; Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 10. Aufl. 2005 (Kröners Taschenausgabe 300) s.v. Gregorius, 318-319; Frenzel 2008, wie Anm. 8, 401. Weitere Literatur bei Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 82 (zu MSM 279).

das war Hartmann von Aue. Hier nun ist der Beginn der wundersamen Geschichte von dem guten Sünder.<sup>45</sup> Die anschließende Erzählung hat folgenden *plot*:

**(Exposition: 171-420)** In der fiktiven aquitanischen Herzogsdynastie bringt die Landesherrin ein Zwillingsspärchen zur Welt, doch stirbt selbst schon bei der Entbindung. Als zehn Jahre später auch der Landesherr seinen Tod nahen fühlt, gibt er, nachdem er seine Getreuen um sich versammelt hat, seinem kleinen Sohn als Vermächtnis mit auf den Weg (248-265):

*„Sei aufrichtig, sei beständig, sei freigebig und bescheiden, sei kühn, doch voller Güte! Bewahre dir deine guten Sitten! Sei stark vor den Herren und gut zu den Armen! Die Deinen halte in Ehren, die Fremden gewinne dir! Halte dich an erfahrene Leute und meide immer die Toren! Vor allen Dingen: liebe Gott und herrsche gerecht nach seinem Gebot! Mein Seelenheil befehle ich dir an und dieses Kind, deine Schwester; Sorge gut für sie und behandle sie brüderlich! So wird es euch beiden gut gehen. Gott, der sich meiner erbarmen möge, nehme euch beide in Schutz!“*

Dieser kurze ‚Fürstenspiegel‘, der mit einer ausgewogenen Mischung aus weltlichen und christlichen Tugenden, praktischer Lebenserfahrung und geistlichem Gedankengut die Frömmigkeit und die durch Gottes Gebot bestimmte Gerechtigkeit ins Zentrum stellt, gibt den idealen Hintergrund für die erschreckende Realität des Lebens, das beide Kinder erwartet. Sie wachsen zunächst weitgehend auf sich allein gestellt auf; der Bruder sorgt sich, dem väterlichen Auftrag gemäß, mit großer Zärtlichkeit um seine Schwester. Doch irgendwann wird das Glück ihrer engen geschwisterlichen Verbundenheit dem Teufel so unerträglich, dass er danach trachtet, *ihnen Freude und Ehre zu rauben* (315). So verführt den Bruder die Schönheit der Schwester zu dem sündigen Gedanken, mit ihr zu schlafen; und eines Nachts legt er sich nackt neben die arglos Schlummernde ins Bett. Seine ersten eindeutigen Annäherungen stürzen die Erwachende in ein Wechselbad der Gefühle (375-403):

*Dann begann er sie zu lieblosen, mehr als er es sonst vor den Leuten getan hatte. Und hieran wurde sie gewahr, daß es ernst sein sollte. Sie sprach: „Was ist, mein Bruder? Was hast du vor? Laß dich vom Teufel nicht um deine Sinne bringen! Was soll dies Ringen bedeuten?“ Sie dachte: „Wenn ich schweige, so geschieht des Teufels Wille und ich werde meines Bruders Frau; schreie ich aber laut, so haben wir für immer unseren Ruf verloren.“ Dieser Gedanke lähmte sie, während er mit ihr rang; denn er war stark und sie zu schwach, so daß er trotz ihrem redlichen Willen das Spiel zu einem Ende brachte. Das war der Innigkeit zu viel! Danach blieb alles stille. So geschah es in jener Nacht, daß sie vom Bruder schwanger wurde. Nun aber trieb die Verlockung, vom Teufel geschürt, die beiden weiter, so daß es anfing, ihnen bei ihrer Sünde zu gefallen.*

Diese heikle Situation veranlasst den Autor am Ende der Exposition, mit allem Nachdruck vor den Gefahren einer allzu großen geschwisterlichen Vertraulichkeit zu warnen (411-420).

**(Erzählsequenz 1: 421-922):** Als die Schwangerschaft der jungen Frau unübersehbar wird, nimmt die Verzweiflung der Geschwister von Tag zu Tag zu. Schließlich vertrauen sie sich einem erfahrenen Höfling an (513ff.), der ihnen, um das Inzestverhältnis vor der Öffentlichkeit geheim zu halten, den diplomatischen Rat gibt (566ff.), der junge Mann solle sich zur Buße auf eine nicht ganz ungefährliche Pilgerreise ins Heilige Land begeben; zuvor solle er allen gebieten, der Schwester Gehorsam zu schwören, wenn sie in seiner Abwesenheit das Land verwalte und im Falle seines Todes die Nachfolge antrete; sie selbst solle die Zeit bis zur Geburt des Kindes beim Ratgeber und seiner Frau verbringen; wenn dem Bruder auf der Bußreise etwas zustoße, so bleibe ihr noch genügend Zeit, als neue Landesherrin mit Mildtätigkeit und Barmherzigkeit Buße für ihre Sünde zu tun. Die jungen Leute befolgen die Ratschläge getreulich; der Schmerz beim Abschied des Bruders zerreißt ihnen fast das Herz (637ff.). Vom

<sup>45</sup> Dieses und die folgenden Zitate nach Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 12-15/18f./22f./23-26/26f..

Ratgeber und seiner Frau abgeschirmt, bringt die junge Herzogin bald darauf, von der Öffentlichkeit völlig unbemerkt, einen Knaben zur Welt (670-682):

*Einen Sohn gebar die Frau – jenen guten Sünder, dem von Anfang an diese Erzählung gilt. Es war ein Kind zum Entzücken. Bei seiner Geburt war niemand zugegen als die beiden Frauen allein. Sie riefen sogleich den Hausherrn; und als er es erblickte, bekannte er mit den Frauen, so ein wunderschönes Kind sei noch nie zur Welt gekommen.<sup>46</sup>*

Nun stellt sich die Frage, was mit dem Neugeborenen geschehen solle: *Da sollten sie wohl eine Lösung finden, denn wer sich recht auf Gott verläßt, wird nie das Verkehrte tun* (696-698). So beschließt man gemeinsam (699ff.), das Kind in einem Kästchen auf dem Meer auszusetzen, ausgelegt mit kostbarster Seide aus Alexandria. Zusätzliche Beigaben sind eine stattliche Geldsumme und ein Täfelchen aus Elfenbein, auf das die Mutter ihre dringliche Bitte schreibt, das Kind zu taufen und mit beiliegendem Geld aufzuziehen, sowie einen deutlichen Hinweis auf dessen inzestuöse Herkunft hinzufügt (ohne Nennung näherer Details). Die für alle schmerzvolle Aussetzung erfolgt in aller Heimlichkeit bei Nacht am Meeresufer (780-786):

*Dort fanden sie eine gut gebaute Barke, die herrenlos war, und legten wehklagend den kleinen Seefahrer dort hinein. Da sandte Christus ihm in seiner überreichen Güte den besten Wind, den man wünschen konnte.<sup>47</sup>*

Schmerz und Verzweiflung der Mutter schildert der Autor dann in einer eindrucksvollen Passage (789ff., spez. 805-821): ihre Betrübnis über die Sünde mit dem Bruder und die Trennung von ihm, ihre Erschöpfung durch die Niederkunft, ihre Angst um die ungewisse Zukunft des ausgesetzten Kindes – und dann noch ein weiterer Schlag (822-830, 841-852):

*Zu schwerem Schicksal war sie geboren. Aber mit diesen drei Leiden war es noch nicht getan. Wenige Tage später traf sie die schlimme Nachricht – und mit ihr der größte Schmerz, den sie jemals erfahren hatte –, daß ihr Bruder gestorben sei: Ihm hatte die Sehnsucht den Tod gebracht. [...] Wie sehr man auch sagt, die Frauen liebten inniger als die Männer – es trifft doch keineswegs zu, wie man hieran erkennt: Das Herzeleid, in dem er sich sah, war gegen das ihre gering, doch nicht sein Liebesschmerz: der brachte ihm den Tod. Sie hatte vierfaches Leid zu tragen und blieb dennoch am Leben. Aber er war gestorben vor Liebe, in den Qualen der Sehnsucht.<sup>48</sup>*

In all diesem Leid reift ihr fester Entschluss, den Rest ihrer Tage als ‚Himmelsbraut‘ zu verbringen und auf diese Weise für all ihre Sünden tätige Buße zu tun (885-898):

*Daß ihr durch die Schmach des Teufels Gottes Gnade entrissen war, hatte sie so in Furcht getrieben, daß sie aller Freude und aller Bequemlichkeit um seiner Gnade willen entsagte. Immerzu, bei Tag und Nacht, gab sie sich Werken hin, die hart ihrem Leib zusetzten; mit Wachen, mit Beten, mit Fasten und Almosengeben ließ sie sich nicht zur Ruhe kommen. Zugleich erfüllte sie wahre Reue, die von aller Sünde befreit.<sup>49</sup>*

Nachdem die junge Herzogin mit großer Entschiedenheit zahlreiche Freier zurückgewiesen und mit ihrer Abweisung auch einen benachbarten Landesherrn brüskiert hat, verwüstet dieser zur Rache ihr Land und belagert sie in ihrer Hauptstadt, um sie so zur Ehe zu zwingen.

<sup>46</sup> Beide Zitate nach Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 42-45. Ein verblüffende mythische Vorgabe für dieses Detail ergibt sich bei dem Inzestverhältnis der zyprischen Königstochter Myrrha mit ihrem arglosen Vater Kinyras, aus dem als Nachkomme das schönste Kind unter der Sonne, Adonis, hervorgeht (Ovid, *Metamorphosen* 10,515: *laudaret faciem Livor quoque* = „Sogar der Neid würde seine Schönheit loben“).

<sup>47</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 48f.

<sup>48</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 50-53.

<sup>49</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 54f.

**(Erzählsequenz 2: 923-1850)** Hier verlässt der Autor den Schauplatz Aquitanien, *um zu erzählen, wie es dem Kindlein dieser Frau erging, das die wilden Winde dahin warfen, wo Gott es befahl: ins Leben oder in den Tod* (924-928).<sup>50</sup> Dank der Gnade Gottes, der als Beschützer die übliche Rolle einer Amme des ‚Königskindes‘ übernimmt, treibt das kleine Boot bei günstigem Wind zwei Nächte und einen Tag übers Meer, bis es *nach dem Ratschluss Gottes* (941) auf eine fremde Insel zutreibt, an deren Ufer ein frommer Abt namens Gregorius ein Kloster leitet. Zwei Fischer entdecken das Kind mit den kostbaren Beigaben und wollen ihren Fund zunächst dem Abt verheimlichen. Doch Gott sorgt dafür, dass das Findelkind im rechten Augenblick zu weinen beginnt, vom Abt entdeckt wird und ihn in seiner Unschuld anlächelt (ganz wie ein mythisches Götterkind). Der heilige Mann liest das beiliegende Elfenbeintäfelchen und beschließt, den dringlichen Bitten und Anweisungen zu folgen.

So wird das Kind vom Abt persönlich auf seinen Namen getauft und bei dem ärmeren der beiden Fischer, der schon einige Kinder hat, aufgezogen. Im Alter von sechs Jahren tritt der kleine Gregorius in die Klosterschule ein und erweist sich als ein so verständiger Schüler, dass er bald schon alle Mitschüler in den Schatten stellt. Mit elf Jahren erlernt er Latein, in der Folgezeit Theologie und Jura, und es wäre ein vortrefflicher Gelehrter aus ihm geworden (1197), so reich hatte ihn das Glück mit Gaben gesegnet (1238-1245.1247-1255.1260-1268):

*Er war schön und stark, zuverlässig und tüchtig und von geduldigem Wesen. Reichlich war ihm Bildung geschenkt, Höflichkeit und Anstand. Statt eines unvernünftigen Zorns besaß er milde Freundlichkeit. [...] Seine Freude und seinen Schmerz wußte er gemessen zu tragen. Belehrung nahm er willig an. Gern gab er von allem, was er besaß. Er war kühn, wo es sich gehörte, doch wo es ihm darauf ankam, bedächtig. Er war bescheiden wie ein Kind und ging doch auf der Straße der Weisen. [...] Belehrung und Hilfe suchte er zu allen Zeiten bei Gott und hielt an seinen Geboten fest. Gott hatte der Segenskraft erlaubt, den Knaben an Körper und Geist nach ihrer Vollkommenheit zu bilden. Es fehlte ihm nichts von allem, was es nur immer auf dieser Erde an einem Menschen zu loben gibt.*<sup>51</sup>

Doch durch einen teuflischen Zufall tut dieses Muster an Vollkommenheit mit fünfzehn Jahren beim Spielen einem Kind seines Pflegevaters weh (1285ff.). Auf dessen lautstarke Beschwerde bei der Mutter hin reagiert die einfache Frau, ohnehin eifersüchtig auf das Pflegekind, mit verräterischen Andeutungen zu dessen ungewisser Herkunft (1306ff.). Hier wird Gregorius ebenso hellhörig wie der junge Oidipous, als ihn seine Spielgefährten in Korinth einen königlichen Bastard nannten (vgl. S. 157). Als er dann den Abt zur Rede stellt und ihn darum bittet, in Gottes Namen Abschied nehmen zu dürfen, antwortet dieser zunächst ausweichend, bittet ihn jedoch eindringlich, weiter auf der Insel zu bleiben und in absehbarer Zeit sein Nachfolger zu werden. Dann stellt er ihn mit großem Ernst vor die Alternative, künftig weiter Gott zu dienen oder seinen Weg in die Welt hinaus zu gehen – natürlich mit dem Risiko, irgendwann mit seiner fatalen Vergangenheit konfrontiert zu sein (1436-1449):

*„Gott hat Dir viel Gutes getan: er hat dir in seiner Liebe für dein Dasein an Leib und Seele reichlich freie Wahl gegeben. Darum kannst du dir nun selbst dein Leben verdienen und es zu Ehren oder zu Schanden bringen. Und darum mußt du selber in deinem jetzigen Lebensalter den Kampf zwischen diesen zwei Dingen nach deiner Wahl entscheiden – nämlich zu deinem Heil oder zu deinem Verderben: Wähle nun, welchen Weg du gehst!“*<sup>52</sup>

Bei dieser Alternative, die entfernt an die klassische Entscheidungssituation von ‚Herakles am Scheidewege‘ erinnert<sup>53</sup>, besteht der junge Mann weiter darauf, als Ritter auf Aventure in die

<sup>50</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 56f.

<sup>51</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 74-77.

<sup>52</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 84-87.

<sup>53</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 343-345 (mit Anm. 1330; dort weitere Lit.); Reinhardt, MH Ntr. 2018, 175. Entsprechend Hartmann von Aue in der Vorrede (88f.): *Anders der Pfad der Seligkeit, der reichlich rauh und eng ist, im Vergleich mit Athenes Äußerung in ‚Herakles am Scheideweg‘ nach Prodikos (Xenophon,*

Welt hinauszuziehen. Als der Abt erkennt, dass er ihn nicht länger halten kann, lässt er ihm aus den Seidenstoffen, die als Beigaben bei dem Findelkind lagen, mehrere Gewänder schneiden (1641ff.) und macht ihn als Inselherr so schnell wie möglich zum Ritter; allerdings verschweigt er ihm noch, was er über seine Herkunft weiß. Doch als Gregorius nicht davon abzubringen ist, als Ritter Ruhm und Ehre in der weiten Welt zu suchen, zeigt er ihm schließlich das Elfenbeintäfelchen (1739ff.). Gregorius ist nach der Lektüre traurig und froh zugleich: betroffen *wegen der Sünde, unter der er geboren war* (1750f.), doch erfreut über seine hohe Abkunft (1753). Der letzte Höhepunkt in dem großen Redeagon stellt noch einmal die beiden grundsätzlich verschiedenen Positionen einander gegenüber (1779-1798):

*„O weh mir, lieber Herr! Ich bin so tief gefallen ohne jede eigene Schuld – wie soll ich nach dieser Sünde, die hier von mir geschrieben steht, noch Gottes Gnade gewinnen?“ – „Mein lieber Sohn, ich will es dir sagen. Glaube mir, verlaß dich darauf: Bleibst du bei deiner Ritterschaft, siehe, so wird sich täglich die Last deiner Missetaten vermehren und es wird dir nie geholfen. Darum meide den Irrweg, den du einschlagen wolltest, und diene hier Gott! Noch nie hat er solchen Dienst verachtet. Hier verantworte dich vor ihm und gib dein kurzes Erdendasein für das ewige Leben hin! Dies, lieber Sohn, ist mein Rat für dich.“<sup>54</sup>*

Schließlich besteigt Gregorius nach bewegendem Abschied von seinem ‚geistlichen Vater‘ ein Schiff, das Elfenbeintäfelchen, die Seidengewänder und die vermehrte Geldsumme im Gepäck. Während der Fahrt betet er *immer wieder zu unserem Herrn, er möge ihn in irgendein Land geleiten, wo seine Fahrt ein Ziel fände* (1827-1830). So gelangt er natürlich, von Wind und Wellen getrieben, nach Aquitanien, wo seine Mutter, die schöne Herzogin, immer noch von dem hartnäckigen Freier in ihrer Hauptstadt belagert und bedrängt wird.

**(Erzählsequenz 3: 1851-2750)** Bei seiner Ankunft zunächst zurückgewiesen, betont Gregorius seine friedlichen Absichten und wird in der Stadt aufgenommen. Als er sich über die militärische Situation informiert hat, bietet er der Herzogin seine Dienste als Soldritter an (1876); ihre Reaktion ist verhalten positiv. Als es dann zu einer ersten persönlichen Begegnung in der Kirche kommt (1922ff.)<sup>55</sup>, stutzt sie beim Anblick seines seidenen Gewandes und dem Gedanken, dass sie seinerzeit dem Neugeborenen bei der Aussetzung einen solchen Stoff als Beigabe mitgegeben hatte. Aber über die schmerzliche Erinnerung hinaus denkt sie nicht weiter (1954). Doch der Teufel hat schon wieder seine Hand im Spiel (1955-1962):

*Ihm gefiel die Herrin sehr, wie eine untadelige Frau einem Manne gefallen soll. Und auch ihr war dieser Gast lieber als irgend jemand zuvor. Das bewirkten die Pläne dessen, der auch Frau Eva einst verführte, da sie Gottes Gebot übertrat.<sup>56</sup>*

Bei den weiteren Kämpfen entschließt sich dann Gregorius, der Herzogin zuliebe sein Leben in einem Entscheidungskampf gegen den Belagerer der Stadt auf Spiel zu setzen (2080ff.). Dabei gelingt es ihm, nach hartem Kampf den gegnerischen Anführer gefangen zu nehmen und so die Notlage zu beenden (2158ff.). Nach diesem großen Sieg wird die Herzogin von ihren Gefolgsleuten aufgefordert, nun doch an eine Heirat zu denken. Daraufhin entschließt sie sich in der Überzeugung, dieser junge Ritter sei ihr von Gott als Befreier gesandt worden, zur Ehe mit Gregorius, ohne zu ahnen, dass es ihr eigener Sohn sein könnte. Lakonisches Fazit des Autors: *Nun hatte der Teufel seinen Willen* (2246).

---

*Apomnēmoneúmata* 2,1,28): ... *musst du deinen Körper daran gewöhnen, deinem Verstand zu dienen mit Anstrengungen und Schweiß.*

<sup>54</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 104-107.

<sup>55</sup> In einer Kirche sah auch Petrarca zum ersten Mal seine Laura und die Witwe von Mailand ihren Edelmann (Matteo Bandello, *Novelle* 4,25: Reinhardt, MSM 2012, 92).

<sup>56</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 114f.

Wie im Labdakidenmythos der ahnungslose Oidipous nach der Besiegung der Sphinx seine Mutter heiratete und zur Herrschaft über seine Geburtsstadt Theben kam (vgl. S. 157), so bekommt hier Gregorius nach dem Sieg über den feindlichen Belagerer seine herzogliche Mutter zur Frau und herrscht in seinem Stammland lange Zeit als Friedensfürst. Wie dort durch den Boten aus Korinth und die anschließende Befragung des alten thebanischen Dieners die schreckliche Wahrheit herauskommt (mit dem Selbstmord Iokastes und der Selbstblendung des Oidipous als Kulminationspunkt der Katastrophe), so ergibt sich in der Geschichte um Gregorius die noch schrecklichere Wahrheit, dass sich der Nachkomme aus einem Geschwisterinzeß zugleich des Inzestes mit der eigenen Mutter schuldig gemacht hat, nach einiger Zeit durch das fatale Elfenbeintäfelchen (2277ff.). Einer findigen Magd fällt auf, dass sich der junge Herzog zu einer bestimmten Tageszeit regelmäßig in ein Zimmer zurückzieht und mit rotgeweinten Augen wieder herauskommt. Eines Tages verbirgt sie sich selbst in diesem Zimmer (2309ff.) und beobachtet, dass die Lektüre des Täfelchens der Grund seiner Betrübnis ist. Als sie den seltsamen Vorgang ihrer Herrin meldet (2329ff.) und der junge Herzog wenig später auf die Jagd geht (2471ff.), nutzt die Herzogin die Gelegenheit und findet an der angegebenen Stelle das unheilvolle Objekt (2481-2498):

*Und als sie auf der Tafel las, daß sie nun zum zweiten Mal in dem abgrundtiefen Meer der tödlichen Sünden versunken war, da empfand sie ihre Unseligkeit ganz. Sie schlug sich an die Brust und raufte sich die schönen Haare. Sie dachte, sie sei wahrhaftig für die Hölle geboren, und ihre herzliche Reue, die sie wegen ihrer alten Schuld redlich durchlitten hatte, wie euch gesagt worden ist, habe Gott verschmäht, indem er die Absicht des Teufels von neuem hatte geschehen lassen, so dass sie abermals auf den Grund der Sünden gefallen war.<sup>57</sup>*

Ein Bote berichtet Gregorius vom besorgniserregenden Zustand seiner Frau. Als er sie daheim totenbleich vorfindet (2547) und sie liebevoll nach dem Grund ihrer Betrübnis fragt, bricht aus ihr die ganze abgrundtiefe Verzweiflung über ihr Unglück heraus (2560-2569):

*„Gott will ich es klagen, je auf die Welt gekommen zu sein: Das Glück hat etwas gegen mich. Gott hat die Stunde verflucht, in der ich geboren wurde. Und das Unglück hat sich gegen mich verschworen und hält an diesem Eide fest; denn mir geschah für jede Freude noch immer tausendmal Herzeleid.“<sup>58</sup>*

Am Ende kommt auch für Gregorius zum Wissen um seine inzestuöse Herkunft die furchtbare Erkenntnis, mit der eigenen Mutter in einer Inzestbeziehung zu leben (2598-2604):

*Sie nahm die Tafel hervor und fragte: „Seid Ihr der Mann (Ihr dürft es mir nicht verhehlen), von dem hier geschrieben steht? So hat uns der Beschluß des Teufels an Leib und Seele zugrunde gerichtet: Ich bin Eure Mutter und Euer Weib!“<sup>59</sup>*

Angesichts dieser Gewissheit ist Gregorius zunächst fassungslos. Der Autor vergleicht die Gefühle des sündigen Paares mit der Verzweiflung des neutestamentlichen Verräters Judas vor seinem Selbstmord (2623-2627) und mit der Trauer des alttestamentlichen Königs David über seine Schicksalsschläge (2628ff.). Doch dann fasst sich der Sohn recht schnell (2695-2706):

*„Mutter, so sollt Ihr nie mehr sprechen! Es ist gegen das Gebot. Laßt die Hoffnung auf Gott nicht fahren: ihr werdet sicher gerettet. Ich habe das tröstliche Wort gelesen, daß Gott die wahre Reue als Buße für jegliche Sünde annimmt. So verdorben – glaubt mir das – ist Eure Seele nie, daß ihr keine Rettung mehr fändet, wenn nur einmal Euer Auge von Tränen herzlicher Reue naß wird.“<sup>60</sup>*

<sup>57</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 144-147.

<sup>58</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 150f.

<sup>59</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 152f.

<sup>60</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 156-159.

Deshalb fordert Gregorius entsprechend den veränderten Voraussetzungen des mittelalterlich-christlichen Denkens seine Mutter auf, für ihre schwere Schuld in täglicher Mühsal zu büßen (2721ff.) und das Land weiter zu regieren. Dann zieht er selbst seine Prachtgewänder aus, verlässt das Land im Bettlergewand und tritt seine eigene Bußfahrt an (2748-2750).<sup>61</sup>

**(Erzählsequenz 4: 2751-3136)** Am dritten Tag seiner Reise lässt er sich an der aquitanischen Küste von einem unverschämten Fischer mehrfach schwer demütigen (2771ff.), ehe er ihm die Größe seiner Schuld andeutet (2956ff.) und ihn bittet, bei der Suche nach einem geeigneten Platz für seine Buße behilflich zu sein. So rudert ihn der Fischer schließlich zu einer einsam gelegenen Meeresklippe, schmiedet ihn dort mit eisernen Schellen an und wirft danach den Schlüssel ins Meer mit der höhnischen Bemerkung (3095-3099):

*„Das eine weiß ich sicher: Wenn ich aus der tiefen Flut je den Schlüssel wiederfinde, so bist du ohne Sünde und gewiß ein heiliger Mann!“<sup>62</sup>*

So bleibt der arme Büsser, ganz auf sich allein gestellt, siebzehn Jahre lang auf diesem gottverlassenen Felsen, geschützt durch die Gnade Gottes, angetan nur mit einem Hemd aus Leinen, und nährt sich von ein wenig Wasser, das in eine Mulde am Fuße des Felsens hineintropft. Die Zusammenfassung des Autors hebt das Wunder hervor (3132-3136):

*Vielen mag scheinen, das sei nicht wahr. Doch ich sage, daß sie irren. Für Gott ist ja kein Ding unmöglich; was er will, vermag er zu tun, und kein Wunder ist ihm zu groß.*

**(Finale: 3137-3989)** Nach siebzehn Jahren erbarnt sich Gott des standhaften Büssers und gibt nach dem Tode des Papstes in Rom zwei angesehenen Geistlichen unabhängig voneinander im Traum die eindeutige Botschaft, der neue Papst solle Gregorius sein, der seit siebzehn Jahren auf einem Felsen an der aquitanischen Küste seine Sünden abbüße, ohne dass jemand von ihm wisse (3179ff.). Als sich die beiden päpstlichen Abgesandten auf die Suche machen und schließlich zu dem Fischer an der Küste kommen, setzt ihnen dieser zum Mahl einen Fisch vor, in dessen Magen sich der seinerzeit ins Meer geworfene Schlüssel findet (3294ff.). Von diesem Wunderzeichen Gottes tief beeindruckt, tut nun auch der unverschämte Fischer Buße (3624ff.) und führt die Gesandten zu Gregorius selbst (3624ff.). Das Wunderzeichen bestätigt die Wahl Gottes nicht weniger als die gemeinsame Rückreise, die sichtlich unter dem Schutze des Höchsten steht (3741ff.), und das weitere Gnadenzeichen, dass drei Tage vor Gregorius' Ankunft in Rom alle Glocken von selbst zu läuten beginnen (3753ff.).

In seinem Pontifikat (3793ff.) zeichnet sich der neue Papst, geleitet vom Heiligen Geist, durch vorbildliche Urteilskraft, Gerechtigkeit und Glaubensstärke aus. *Seine Mutter, Vaterschwester und Frau – diese drei waren ja eine Person –* (3831f.)<sup>63</sup> kommt schließlich zur Beichte ihrer Sünden nach Rom. Von ihrer tätigen Buße und ernsthaften Reue beeindruckt, gibt er sich zu erkennen (3925ff.). Beide leben für den Rest ihrer Tage in christlicher Askese und im Dienste Gottes zusammen als *zwei auserwählte Kinder Gottes* (3954). Ehe der Autor mit persönlichen Schlussworten das Werk abschließt (3990-4006), zieht er am Ende seiner grundsätzlichen Zusammenfassung (3959ff.) das theologische Fazit (3982-3989):

*Nein, ein sündiger Mensch sollte sich daran vielmehr ein Vorbild zum Heile nehmen, soll wissen, daß er trotz aller Sünden dennoch gerettet werden kann, wenn er sich in Reue versenkt und rechte Buße tut.*

Dem novellenartigen Grundcharakter entsprechend, erschien die Geschichte später auch als kurze Prosaversion in der mittellateinischen Sammlung *Gesta Romanorum* (Cap. 81; um

<sup>61</sup> Ganz wie Melusines Gatte Raymond nach dem Bruch des Schverbots: Reinhardt, MSM 2012, 88f.

<sup>62</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 180f.

<sup>63</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 222f.



1280)<sup>64</sup> unter dem Titel *De mirabili divina dispensatione et ortu beati Gregorii papae* (*Von der wundersamen Gnade Gottes und der Geburt des seligen Papstes Gregor*) mit wenigen abweichenden Details in Exposition und Erzählsequenz 1: So haben die Zwillinge hier einen klugen König/Kaiser namens Marcus zum Vater; nach dessen Tod wird der Sohn als kluger Regent dessen Nachfolger. Der Geschwisterinzeß erfolgt gewaltsam und gegen den erklärten Willen der Schwester, die Aussetzung des Neugeborenen in einem leeren Fass, in das die Wiege mit denselben Beigaben gelegt wird. Der Zwillingsbruder stirbt im Heiligen Land, ohne dass seine Sehnsucht nach der Schwester hier die Todesursache wäre; dafür ist der Schmerz der Schwester nicht geringer.

In Erzählsequenz 2 der *Gesta Romanorum* dauert die Seefahrt des Neugeborenen erheblich länger; der Abt des Inselklosters ist bei der Bergung schon dabei. Jahre später verwundet Gregorius einen Stiefbruder beim Ballspiel; die Aufklärung über seine ungewisse Herkunft erhält er von der Pflegemutter. Eigentlich soll ihn dann eine Bußreise ins gelobte Land führen; doch widrige Winde bringen ihn ausgerechnet in die Residenz seiner Mutter. Gregorius besiegt und köpft den hartnäckigen Freier; anschließend erobert er das Reich binnen Jahresfrist für die Königin zurück. Die ganze Wahrheit kommt hier ebenfalls durch eine findige Magd heraus; die Klage des Paares über sein Schicksal ist nicht geringer. Der Rest der Geschichte verläuft mit denselben Wunderzeichen bis zur Wiedererkennung von Mutter und Sohn; die päpstliche Absolution bezieht sich nicht auf Gregorius' sündigen Vater.

Hartmann von Aues *Verslegende* basiert auf der altfranzösischen Vorfassung des Stoffes in der anonymen Legende *Vie de Saint Grégoire*.<sup>65</sup> Seine Vorrede hebt die Ungeheuerlichkeit der Vergehen der Titelhelden hervor: *Die Schuld des Helden meiner Erzählung war so über die Maßen groß, daß sie entsetzlich zu hören ist* (51-53).<sup>66</sup> Für die drei in dieser Hinsicht konstitutiven Grundelemente des *plot* bietet sich neben zwei mythischen Vorlagen, die im Mittelalter durchaus bekannt waren, wohl auch eine Geschichte aus dem persischen Kulturkreis an, die im Umfeld der Kreuzzüge bis in den Westen verbreitet worden sein dürfte:

1. ***Geschwisterinzeß mit Inzestkind als Nachkomme***: Für den libidinösen Inzest zwischen Bruder und Schwester<sup>67</sup> ist, was die Forschung bisher nur begrenzt berücksichtigte, das mythische Paradebeispiel die Beziehung zwischen Makareus und Kanake<sup>68</sup>, den Kindern des thessalischen Urkönigs Aiolos (Basisfassung: Euripides, *Aiolos*; vgl. Hygin, fab. 238/242), nach späteren Quellen des gleichnamigen Herrn der Winde. Nach Ovid (*Heroides* 11) wurde die junge Frau nach einvernehmlichem Inzest mit dem Bruder schwanger und brachte nach

<sup>64</sup> Ausgabe: *Gesta Romanorum* [hrsg.] von Hermann Oesterley. Berlin 1872 (Ndr. Hildesheim 1963), 399-409; Übersetzung: *Gesta Romanorum*, [...] zum ersten Male vollständig aus dem Lateinischen in's Deutsche übertragen [...] von Johann Georg Theodor Gräße. Leipzig 1905 (Ndr. der OA 1842), I 141-259; *Gesta Romanorum. Geschichten von den Römern. Ein Erzählbuch des Mittelalters. Erstmals in vollständiger Übersetzung hrsg. von Winfried Trillitzsch. Frankfurt/M. 1973, 164-183.*

<sup>65</sup> Dazu Gerd Krause, *Die Handschrift von Cambrai der altfranzösischen ‚Vie de Saint Grégoire‘*. Halle 1932 (*Romanistische Arbeiten* 19): Entstehung in der 2. Hälfte des 12. Jh.s (113); Brigitte Herlem-Prey, *Gregorius et la Vie de Saint Grégoire. Détermination de la source de Hartmann von Aue à partir de l'étude comparative intégrale des textes*. Göppingen 1979 (*Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 255); *La vie du pape Saint Grégoire ou la légende du bon pêcheur/ Das Leben des Heiligen Papstes Gregorius oder die Legende vom guten Sünder. Text nach der Ausgabe von Hendrik Bastiaan Sol, mit Übersetzung und Vorwort von Ingrid Kasten. München 1991 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 29).*

<sup>66</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 6f.

<sup>67</sup> Zum Bruder-Schwester-Inzest: Andrea Bramberger, *Verbotene Lieben: Bruder-Schwester-Inzest*. Pfaffenweiler 2. Aufl. 2011 (*Beiträge zur gesellschaftswissenschaftlichen Forschung* 26); Reinhardt, MH 2011, 271 (mit Anm. 1019; dort weitere Lit.); Reinhardt, MSM 2012, 507; Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 176 (zu MSM 507; Ergänzungsmaterial).

<sup>68</sup> Text/Literatur: Ovid, *Heroides* 11, 13 and 14. A Commentary by James Reeson. Leiden (u.a.) 2001 (*Mnemosyne. Supplementum* 221), 37-113, spez. 37f. (zu *Heroides* 11); Reinhardt, MH 2011, 271 (mit Anm. 1020-1021; dort weitere Lit.). Später gab es sogar eine byzantinische Übersetzung des Planudes. – Bei der mythischen Motivparallele Byblis und Kaunos (Reinhardt, MSM 2012, 507) hat die Schwester Inzestgelüste.

einem missglückten Abtreibungsversuch einen Sohn zur Welt. Daraufhin tötete der Vater das Inzestkind und schickte seiner Tochter ein Schwert, mit dem sie schließlich Selbstmord beging. Diese poetische Quelle blieb im Mittelalter als Stoffvorlage recht bekannt.<sup>69</sup>

2. **Aussetzung des Inzestkindes:** Die Forschung geht teilweise davon aus<sup>70</sup>, dass die Jugendgeschichte des Königskindes Dārāb (u.U. identisch mit dem persischen Großkönig Darius I.) mit seiner Aussetzung als Nachkomme aus einer Inzestbeziehung zwischen dem königlichen Vater Behem dirāz-dast und dessen Tochter (und Gattin) Humāi, wie sie im 17. Buch von Firdousis *Šāhnāme* (= *Königsbuch*; Ende 10. Jh.) enthalten ist<sup>71</sup>, zu den motivgeschichtlichen Vorlagen der Gregoriuslegende gehörte. Dabei entsprechen sich alle wesentlichen motivspezifischen Grundfakten: die Aussetzung des Neugeborenen auf dem Euphrat in einem mit Goldbrokat ausgelegten Kästchen; kostbare Edelsteine als Beigabe; die Aufnahme des Findelkindes bei einem Walker und seiner Frau als Pflegeeltern; das Aufwachsen des Kindes mit dem Detail, dass es sich allen Altersgenossen überlegen zeigt; die Offenbarung des Geheimnisses seiner Geburt durch die Pflegemutter; nach großen Kriegstaten unter dem Feldherrn Rashnevād schließlich die Wiedererkennung durch seine Mutter und die Einsetzung als ihr Nachfolger. Besonders auffällig neben der Motivparallele in der Kombination von Inzest der Eltern und Aussetzung des Kindes ist die Detailsprechung bei den Beigaben (dort Goldbrokatstoffe, bei Gregorius alexandrinische Seidenstoffe).

3. **Mutter-Sohn-Inzest mit Heirat:** Die inzestuöse Eheverbindung zwischen Mutter und Sohn hat ihr mythisches Paradebeispiel im Verhältnis von Iokaste und Oidipous.<sup>72</sup> Diese Geschichte war im Anschluss an den römischen Mythographen Hygin (fab. 67) und das Epos *Thēbais* des Statius (Ende 1. Jh. n. Chr.) im Mittelalter vor allem durch den anonymen altfranzösischen *Roman de Thèbes* (um 1160) weitgehend präsent.

Die Grundversion des Hartmann von Aue hat als Schauplatz vorwiegend das südwestfranzösische Aquitanien (incl. Atlantikküste), allerdings ohne genaue Fixierung z.B. der Hauptstadt, in Erzählsequenz 2 eine nicht allzu ferne Insel mit Kloster (Irland?), im Finale schließlich Rom als Amtssitz des Papstes. Die zeitliche Fixierung bleibt ebenso vage wie die personale; namentlich herausgehoben wird nur Gregorius als Hauptfigur des ‚guten Sünders‘ und der gleichnamige Abt des Inselklosters. Seine herzoglichen Großeltern und seine Eltern bleiben ebenso namenlos wie alle weiteren Nebenfiguren, z.B. der Ratgeber am aquitanischen Hof, die Pflegeeltern auf der Insel, der Fischer an der aquitanischen Küste in Erzählsequenz 4 und die beiden päpstlichen Emissäre im Finale. Diese erzählerischen Vorgaben sind deshalb erstaunlich, weil sowohl in mittelalterlichen Sagen wie in christlichen Legenden eine real- oder pseudohistorisierende Tendenz mit konkreten Sach- und Personenangaben der Normalfall ist. Wahrscheinlich soll bei der Namenlosigkeit fast aller übrigen Akteure die Hauptperson umso deutlicher herausgehoben werden.

Bei der Mischung aus mittelalterlicher Sage und Legende ist der christliche Hintergrund ganz ausgeprägt, nicht nur in den zahlreichen, die Rezeption des Lesers bzw. Hörers steuernden Kommentaren des Autors, sondern auch in der erzählten Handlung, z.B. in dem grundlegenden

<sup>69</sup> Dazu Anthony C. Spearing, Canace and Machaire. In: *Mediaevalia* 16, 1993, 211-221; Elisabeth Archibald, Incest and the Medieval Imagination. Oxford 2001, 63f., 78-85; Reinhardt, MH Ntr. 2018, 155 (zu MH 271).

<sup>70</sup> Dazu z.B. Hendricus Sparnaay, Hartmann von Aue. Studien zu einer Biographie. Bd.1. Halle 1933, 154-158, spez. 155: „... eine greifbare Ähnlichkeit der näheren Umstände, die nicht nur auf Kenntnis der Tradition beruhen kann“; ds., Der Enkel des Königs Armenios und die Gregoriusgeschichte. In: *Miscellanea Litteraria in commemorationem decennii instituti edita*. Groningen 1959 (*Studia Litteraria Rheno-Traiectina* 4), 123-139, spez. 132f.

<sup>71</sup> Übersetzung: *Le Livre des Rois par Abou'lkasim Firdousi*, publié, traduit et commenté par Jules Mohl, Tome 5. Paris 1866, 21-47; *The Epic of the Kings. Shab-Nama the national epic of Persia by Ferdowsi*. Translated by Reuben Levy. London 1967, 221-229; Reim 2005, wie Anm. 44, Anhang, Text 1. Vgl. auch Rank 1922, wie Anm. 4, 19; Binder 1964, wie Anm. 6, 184.

<sup>72</sup> Vgl. schon hier auf S. 157ff. und ergänzend: Günther Zuntz, Ödipus und Gregorius. Tragödie und Legende. In: *Antike und Abendland* 4, 1954, 191-203. Zu zwei weiteren Mythenovellen mit derselben Motivvariante: Reinhardt, MSM 2012, 509. Zum Mutter-Sohn-Inzest allgemein: ebd. 507-509; Uther 2004/2011, wie Anm. 3, ATU 674, 705A, 931A, 933.

‚Fürstenspiegel‘ der Exposition, bei der Bußfahrt des Zwillingsbruders ins Heilige Land und den Bußübungen der Zwillingschwester, im klösterlichen Ambiente auf der Insel, spez. in dem großen Redeaagon zwischen Gregorius und dem Abt mit der Grundsatzentscheidung zwischen Dienst für Gott und dem Weg in die Welt, bei den späteren Bußübungen von Mutter und Sohn, schließlich mit dem päpstlichen Hintergrund im Finale.

Bei der Frage nach der zugrunde liegenden Schicksalskonzeption<sup>73</sup> liegt der Vergleich mit dem antiken Labdakidenmythos schon deshalb nahe, weil Gregorius durch die ungewöhnliche Heirat mit der Mutter eine Art von ‚christlichem Ödipus‘ darstellt. Für die aquitanische Herrscherdynastie setzt die Exposition keine der mythischen Dynastie vergleichbare Hypothek von Vorvergehen voraus. Die schwierige Ausgangssituation durch den vorzeitigen Tod beider Elternteile ist zwar für das Zwillingsspaar eine Herausforderung; doch reagieren sie darauf mit einer bemerkenswerten geschwisterlichen Harmonie. Wenn dem neidischen Teufel dieses Glück ein Dorn im Auge ist, so erinnert das entfernt an den antiken Neid der Götter (*phthónos theōn*), der für den ‚Vater der Geschichtsschreibung‘, Herodot, immer wieder ein wesentlicher Faktor seiner Weltdeutung war (z.B. *Historíai* 7,10: Rede des Artabanos vor Xerxes).

Zwar initiiert der Teufel als Auslöser die Sünde des Geschwisterinzests; doch die Verantwortung dafür liegt eindeutig nicht bei einer Frau, wie traditionell seit Eva als Auslöserin der Ursünde in der gesamten biblisch-christlichen Tradition, sondern bei dem Zwillingsbruder und dessen ‚fleischlicher Begierde‘ (*concupiscentia carnalis*). Die ihm vom höfischen Berater zur Sühne verordnete ‚Bußreise‘ ins Heilige Land scheint für ihn kein wirkliches Anliegen, weil er von dieser sündigen Liebe nicht loskommt. Wenn er aus unerfüllter Sehnsucht nach der Schwester schließlich stirbt, so hat er nach der Kirchenlehre mangels tätiger Reue seine ewige Seligkeit verspielt und die Verdammnis ist ihm sicher (so jedenfalls nach den *Gesta Romanorum*).<sup>74</sup>

Ganz anders sieht es aus für seine erst vom Inzest, später von der Schwangerschaft betroffene Schwester. Die gefährliche Vertraulichkeit zwischen den Geschwistern ist zwar, was der Autor hervorhebt (41 ff.), eine wichtige Voraussetzung des Inzests, doch nicht mehr als das. Wenn man nach einer Mitschuld der jungen Frau sucht, so ist es im entscheidenden Augenblick (und das im Gegensatz zu den *Gesta Romanorum*, wo sie ebenso eindeutig wie vergeblich gegen die Gewalt ihres Bruders Widerstand leistet) die Angst um ihren guten Ruf und die Furcht vor der Schande, die ihren spontanen Widerstand lähmt. Wenn sie nach Hartmann von Aue später ebenfalls an der Sünde Gefallen findet (402f.), so ist das endgültig vorbei, als sie schwanger wird: *Da wurde ihre Freude zu Kummer* (408).

Insgesamt ist die Zwillingschwester die eigentlich tragische Gestalt der ganzen Erzählung. Als der Teufel den Bruder dazu bringt, sie zum Inzest zu verführen, ist es mit ihrem Glück zu Ende. Zunächst verliert sie ihre eigene Ehre, dann den geliebten Bruder erst durch die Trennung, später durch seinen Tod, schließlich auch noch den geliebten Sohn durch die Aussetzung. Diese gewaltige Hypothek lastet wie ein Mühlstein auf ihrem weiteren Leben, und das, ohne dass sie bei ihrer exponierten Stellung in der Öffentlichkeit die Möglichkeit hätte, mit einem anderen Menschen darüber zu reden. Doch mit tätiger Reue und beharrlicher Buße findet sie allmählich wieder ihren Frieden. Als sie dann ihrem unerkannten Sohn gegenübersteht,

<sup>73</sup> Zum mittelalterlichen Schicksalsbegriff: Emrich-Müller 1978, wie Anm. 44, 10-55, 91-209; Udo Schöning, *Thebenroman – Eneasroman – Trojaroman. Studien zur Rezeption der Antike in der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts*. Tübingen 1991 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 235), 300-316 (‚Schuld und Sühne‘), 317-331 (‚Gott und Götter‘); Nina Schlüter, *Ödipus, Artus und die Schicksalsmächte. Überlegungen zu Notwendigkeit und Zufall im antiken Mythos und im mittelalterlichen Erzählen*. In: Friedrich Wolfzettel u.a. (Hrsg.), *Artusroman und Mythos*. Berlin 2011 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 8), 227-246.

<sup>74</sup> Nach Hartmann von Aue erwirkte sein päpstlicher Sohn nachträglich für ihn die Absolution – wohl als Beweis für die unbegrenzte Gnade Gottes (3955-3958): *Für seinen Vater erreichte Gregorius, daß er mit ihm dort einziehen durfte, wo die Freude ewig ist. Wohl dem, der diesen Platz gewinnt* (Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 228f.). In eine andere Richtung weist die allgemeine Bemerkung der Vorrede: *Dann hat er sich, fern aller Gnade, das schlimmere Teil erwählt* (24f.).

stutzt sie zwar beim Anblick seines kostbaren Seidengewandes, das ihr bekannt vorkommt, doch denkt nicht weiter. Als sie wenig später ihre zuvor ganz bewusst übernommene Rolle als ‚Gottesbraut‘ ihrem strahlenden Befreier zuliebe aufgibt, handelt sie sich mit der Heirat des eigenen Sohnes eine noch weitaus größere Hypothek ein, an der sie zunächst zu zerbrechen droht (entsprechend die erschütternde Klage 2560-2569). Ihr weiteres Leben bringt ihr nach der Trennung vom Sohn (und Lebenspartner) außer einer wiederum exponierten Stellung in der Öffentlichkeit bei völliger persönlicher Einsamkeit erneut beharrliche Buße und tätige Reue – bis sie nach der Wiedererkennung des inzwischen zum Papst erhöhten Sohnes endgültig ihren Frieden findet in der Gnade Gottes, „der sich mehr freut über einen Sünder, der Buße tut, als über tausend Gerechte“ (*Lukas 15,7*).

Am interessantesten im Blick auf Schicksal, Sünde, Sühne und Gnade ist allerdings der Titelheld, der ‚gute Sünder‘ Gregorius, speziell wenn man ihn mit seinem antiken Vorläufer Oidipous vergleicht. Der Enkel des Labdakos und Sohn des Laios trug nach antiker Vorstellung die fatale Hypothek der schweren Vergehen seiner Vorfahren. Von seinen Eltern ausgesetzt wie in der mittelalterlichen Sagenlegende Gregorius, hatte er in der dritten Generation seiner Dynastie ebenso keine Chance mehr, seinem Schicksal zu entrinnen, wie seine eigenen Nachkommen aus der Inzestehe mit der Mutter als vierte Generation. Anders Gregorius: nach seiner Aussetzung wird er als unschuldiges kleines Kind von der Gnade Gottes, der auch schon Jonas nach drei Tagen aus dem Meer und dem Bauch des Walfischs gerettet hatte (929ff.), wie von einer liebevollen Amme geleitet (936), bis ihn der Abt des Inselklosters unter seinen Schutz nimmt. Unbeschwert wächst er als Pflegekind von armen Leuten auf, immer im Blickfeld des gütigen Mannes, der in dem begabten Jungen schon seinen Nachfolger sieht. Erst ein ‚teuflischer Zufall‘ stößt ihn auf seine ungewisse Herkunft; hier verliert er allerdings seine kindliche Unschuld. Wenn ihm überhaupt eine Schuld zuweisbar ist, so seine Entscheidung, nicht ausschließlich im Dienste Gottes weiterzuleben, wie es ihm der kluge Abt in Kenntnis seiner Inzestvergangenheit nahe legt, sondern als ‚Heimatloser‘ (1825) erwachsen zu werden und als Ritter in die Welt hinauszuziehen. Erst an dieser Stelle wird ihm nach Hartmann von Aue durch die Lektüre des Elfenbeintäfelchens klar, unter welcher Hypothek sein Leben steht (und lebenslang stehen wird).

Doch freut er sich auch über seine hohe Herkunft, die ihm das Täfelchen verrät. Mit großem Gottvertrauen betet er auf dem Schiff mehrfach um Geleit in das Land, *wo seine Fahrt ein Ziel fände* (1830). Wenn er sich dann ebenso in seine Mutter verliebt wie sie in ihn, so hat nach christlicher Vorstellung wieder der Teufel seine Hand im Spiel. Es ist also nicht seine Schuld, obwohl er sich auch in seiner Ehe bei der täglichen Lektüre des Täfelchens seiner Lebenshypothek stellt, Nachkomme aus einem Inzestverhältnis zu sein. Und als das Ungeheuerliche schließlich zur Gewissheit wird, blendet er sich nicht wie Oidipous und bleibt für den Rest seiner Tage ein vom Schicksal gebrochener Mann, sondern er hat die Größe, sich auf die Gnade Gottes zu besinnen, die ihm und seiner Mutter nach tätiger Reue und beständiger Buße doch die ewige Seligkeit vorbehalten hat. Diese Erlösungshoffnung stellt der Autor ganz grundsätzlich schon ins Zentrum seiner Vorrede (43-50. 66-79. 154-170):

*Daran nämlich zweifle ich nicht: es trägt in dieser Welt – wie uns Gott an einem Mann sichtbar bewiesen hat – keiner so große Sünde, daß er ihrer nicht ledig würde, wenn er sie nur von Herzen bereut und sie nicht wieder tut. [...] Doch wer seine schweren Sünden bedenkt – sehr leicht mag er schon vieler schuldig geworden sein – und dabei die Hoffnung aufgibt, daß, wenn er Gnade suchte, Gott noch seiner gedächte; wer nicht mehr darauf vertraut, wieder angenommen zu werden: der handelt gegen das Gebot. Denn ihn hat der Zweifel um den Ertrag der Reue gebracht. Echte Glaubenstreue zu Gott, wie er sie haben sollte, ist dies: Beichten und danach Buße tun. [...] Jeden, der zu Gottes Gnade dennoch zurückeilt, wird Gott gerne empfangen. Denn sein Erbarmen ist so groß, daß er es nicht will, ja durchaus verboten hat, daß man einer Sünde wegen irgend an ihm verzweifelt. Keine Sünde gibt es, von der man nicht durch Reue befreit werden könnte, neu, rein und geläutert*

– außer dem Zweifel allein: Er ist die tödliche Galle, die auf ewig zu Fall bringt; den vermag keiner zu süßen noch dafür Buße zu tun vor Gott.<sup>75</sup>

Die legendenartige Geschichte, die sich explizit weder auf einen offiziellen Kirchenheiligen noch einen bestimmten Papst bezieht, dokumentiert im Sinne der christlichen Moraltheologie, dass selbst der größte Sünder durch tätige Buße und aufrichtige Reue die göttliche Vergebung erlangen kann. Daher muss sich Gregorius nicht mehr blenden und seine Mutter sich nicht mehr aufhängen, wie im heidnischen Mythos Oidipous und Iokaste nach der Entdeckung ihres Inzestverhältnisses. Darüber hinaus unterstreicht die vorbildliche Amtsführung des ‚guten Sünders‘ durchaus im Sinne der mittelalterlichen Machtideologie des Reformpapsttums seit Gregor VII. (1073-85), dass selbst der Nachkomme aus einem libidinösen Inzestverhältnis, seinerseits wieder unwissentlich in eine fatale Inzestbeziehung verwickelt<sup>76</sup>, von Gott völlig zu Recht in das höchste kirchliche Amt berufen werden kann.

Zum Kernmotiv der Aussetzung des herzoglichen (bzw. nach den *Gesta Romanorum* königlichen) Kindes gibt es zahlreiche Motivparallelen in frühgriechischen Mythen wie mittelalterlichen Sagen.<sup>77</sup> So erinnert z.B. das Detail der Aussetzung auf dem Meer und die glückliche Rettung an die argivische Heroine Danaë in ihrer Lade, die zusammen mit dem Perseuskind von dem Fischer Diktys vor der Insel Seriphos geborgen wurde, und an die arkadische Heroine Augē, die eine ähnliche Situation ebenso überlebte wie in einer späteren mittelalterlichen Sage der künftige King Horn.<sup>78</sup> Auch die Beigaben entsprechen den üblichen Erkennungszeichen (griech. *gnōrismata*) in Motivparallelen aus antiken Mythen,<sup>79</sup> wo kostbare Kleiderstoffe und eine Geldsumme ebenso situationspezifisch sind wie in späteren mittelalterlichen Belegen. Eine Besonderheit mit hoher Relevanz für den Handlungsverlauf ist hingegen das Elfenbeintäfelchen vor allem wegen des auf ihm vermerkten Textes.

Allerdings bietet die mittelalterliche Literatur für die spezielle Motivvariante der Aussetzung des ‚Königskindes‘ in einem Boot auf dem Meer durch die Kindsmutter selbst und ihre Helfer sowie die glückliche Rettung dank göttlicher Einwirkung m.W. keine Parallele. In den frühgriechischen Mythen gibt es immerhin die bei dem Mythographen Apollodor (3,201-202) bezeugte Geschichte von Eumolpos<sup>80</sup>, einem Sohn des Meergottes Poseidon, den seine Mutter Chione, die Tochter des Windgottes Boreas, nach der Geburt aus Angst vor der Entdeckung durch ihre Eltern ins Meer wirft. Der göttliche Vater rettet den Neugeborenen und bringt ihn in sein geliebtes Aithioperland (im Mythos noch zwischen Kleinasien und Syrien lokalisiert), wo ihn Benthesisikyme, die Tochter von Poseidon und Amphitrite, als Amme aufzieht und später als Schwiegersohn akzeptiert. Doch kommt diese schon in der Antike wenig bekannte Geschichte kaum als Vorlage für die mittelalterliche Sagenlegende in Frage, es sei denn, der griechische Mythograph wäre wie Firdousis *Königsbuch* durch die Kreuzzüge im lateinischen Westen bekannt geworden.<sup>81</sup>

<sup>75</sup> Neumann/Kippenberg 1995, wie Anm. 44, 6-9/12f.

<sup>76</sup> Zur Inzestthematik im Mythos und allgemein: Otto Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens. Leipzig/Wien 1926, 325-328; zu weiteren Fabeln und Legenden 312ff., spez. 334-336 (z.B. Legende von Vergogna). Vgl. auch Reinhardt, MH 2011, 270-272; Reinhardt, MSM 2012, 503-510 (mit Anm. 2220).

<sup>77</sup> Repräsentative Zusammenstellung des Materials bei Reinhardt, MSM 2012, 241-282; ergänzendes Material bei Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 78-82.

<sup>78</sup> Zu Danaë: Reinhardt, MSM 2012, 242f.; zu Augē: ebd. 254f.; zu King Horn: ebd. 459f.

<sup>79</sup> Z.B. in den Mythen von Kreousa und Iōn (Reinhardt, MSM 2012, 244f.) sowie Alopē und Hippothoōn (ebd. 255), in der Sage vom späteren Perserkönig Kyros (ebd. 264f.) und im Liebesroman von Charikleia (ebd. 268f.) bzw. Daphnis und Chloë (ebd. 269f.).

<sup>80</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 247f.; der Beleg fehlt bei Binder 1964, wie Anm. 6.

<sup>81</sup> Vgl. die Überlegungen zu weiteren Motivparallelen bei Reinhardt, MSM 2012, 51f.

### 3. Das Grimmsche Märchen *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* (KHM 29)<sup>82</sup>

Frühgriechische Mythen entstanden im Rahmen ihres heidnisch-polytheistischen Substrats als Äußerungen eines aristokratisch-patriarchalischen Gesellschaftssystems, mittelalterliche Sagen bzw. Legenden waren im Rahmen ihres christlich-monotheistischen Substrats zugleich Exponenten eines aristokratischen bzw. hierarchischen Ordnungssystems. Hingegen stellen die späteren europäischen Märchen (spez. aus der Grimmschen Sammlung) die Verhältnisse vorwiegend aus dem Blickwinkel des einfachen Volkes dar.<sup>83</sup> Zu solchen Voraussetzungen passt die Tatsache, dass nicht ein an den Vergehen seiner Vorväter scheiternder Schicksalsheld königlicher Provenienz wie Oidipous im heidnischen Labdakidenmythos oder ein von zwei Inzesthypothesen belasteter, doch von Gott begnadigter Glaubensheld herzoglicher bzw. königlicher Abkunft wie Gregorius in der christlichen Sagenlegende, sondern ein ‚Glückskind‘ aus einfachsten Verhältnissen als Hauptperson im Grimmschen Märchen *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* (KHM 29) eingeführt wird.<sup>84</sup>

*Es war einmal eine arme Frau, die gebar ein Söhnlein, und weil es eine Glückshaut um hatte, als es zur Welt kam, so ward ihm geweissagt, es werde im vierzehnten Jahr die Tochter des Königs zur Frau haben. Es trug sich zu, daß der König bald darauf ins Dorf kam, und niemand wußte, daß es der König war, und als er die Leute fragte, was es Neues gäbe, so antworteten sie: „Es ist in diesen Tagen ein Kind mit einer Glückshaut geboren: was so einer unternimmt, das schlägt ihm zum Glück aus.“*

Das Märchendetail der Glückshaut um das Neugeborene erklärt sich wohl aus dem Hängenbleiben der Embryonalhaut auf dem Kopf eines Neugeborenen<sup>85</sup>, wobei auch die Vorstellung einer Unverwundbarkeit bei mythischen Helden wie Kaineus und Kyknos bzw. Achilleus und Großem Aias im Hintergrund stehen könnte.<sup>86</sup> Mythische Parallelen für die Weissagung an das Glückskind bei seiner Geburt sind z.B. die Anwesenheit der Moiren bei der Geburt der Heroen Meleagros oder Achilleus (als Vorgaben von guter oder böser Fee in der neueren Märchentradition).<sup>87</sup> Aber auch schon in der mittelalterlichen Erzähltradition finden sich, meist im Verbindung mit bösen aktuellen Machthabern, solch geheimnisvolle Prophezeiungen, z.B. als Äußerungen von Stimmen oder inneren Eingebungen in den pseudohistorischen Volkssagen von Geburt, Aussetzung und Jugend des spätantiken Kaisers Konstantin (*Li contes dou Roi Constant l'Empereur*), des salischen Kaiser Heinrich III. (Jacobus a Voragine, *Legenda aurea* 177; *Gesta Romanorum* 20) oder des fiktionalen spanischen Königs Florindo (*La Historia di Florindo e Chiarastella*).<sup>88</sup>

<sup>82</sup> Basis der folgenden Ausführungen: Reinhardt, MSM 2012, 119-122 (mit Anm. 527; dort weitere Lit.), 282-284 (Motiv ‚Königskind‘), 496 (Dreierschema der Aufgaben); Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 43-45 (zu MSM 119), 165 (zu MSM 496).

<sup>83</sup> Zum Grundsätzlichen: Reinhardt, MSM 2012, 20 (Mythen), 164 (Sagen), 200 (Märchen), 202 (Gesamtschema), 215-217 (Legenden).

<sup>84</sup> Text: KHM 1980, I 167-174; KHM 1984, I 187-195; KHM 1996, I 151-159. Interpretation: KHM 1980, III 455; KHM 1996, IV 64-67; Bolte/Polívka I (1913) 276-293. Weitere Literatur (Auswahl): Max Lüthi, *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*. Göttingen 2. Aufl. 1990, 114f.; Walter Scherf, *Lexikon der Zaubermärchen*. Stuttgart 1982 (Kröners Taschenausgabe 472), 369-375; *Enzyklopädie des Märchens* 6 (1990) s.v. Haare: Drei H., 343-348 (Ulrich Marzolph); Walter Scherf, *Das Märchenlexikon*. München 1995, 1181-1186 (mit Lit.); Uther 2004/2011, wie Anm. 3, I 271f. (Nr. 461); Hans-Jörg Uther, *Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. Berlin/New York 2008, 77-79 (mit reicher Lit.). – Zum Schicksal in der Märchentradition vgl. auch Hans-Jörg Uther, *Deutscher Märchenkatalog. Ein Typenverzeichnis*. Münster/Westf., New York 2015, 259 (zu ATU 947).

<sup>85</sup> Dazu EM 11 (2004) s.v. Schicksalskind, 1404-1406 (Rolf Wilhelm Brednich), spez. 1405, mit Verweis auf Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens 3 (1930/31) s.v. Glückshaube, 890-894 (Bargheer).

<sup>86</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 72f.; Reinhardt, MSM 2012, 27/41. Man denke auch an Siegfrieds Drachenhaut im *Nibelungenlied*.

<sup>87</sup> Dazu EM 11 (2004) s.v. Schicksalsfrauen, 1395-1404 (Rolf Wilhelm Brednich).

<sup>88</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 274f., 275f., 281f.

**(Exposition)** Mit dem erzählerischen Sondertyp ‚Glückskind‘<sup>89</sup> ergibt sich für die Eröffnung des Märchens KHM 29 eine auffällige Nähe zum Kernmotiv ‚Königskind‘ und bei dessen Beliebtheit in der frühgriechischen Mythentradition eine auffallend hohe Anzahl an Mythenparallelen. Dass der böse König sich hier das ‚Glückskind‘ von den zunächst ablehnenden Eltern übergeben lässt und anschließend in einer Schachtel auf einem Fluss aussetzt, erinnert ebenso an die Aussetzung des Mosesknaben im Alten Testament (2. Mose = *Exodos* 2,1-10)<sup>90</sup> wie an zahlreiche mythische Parallelen<sup>91</sup>, z.B. die Aussetzung von Danaë mit dem Perseusknaben in einer Lade bei Argos oder als römische Sekundärbildung die Aussetzung der Zwillinge Romulus und Remus in einem Kästchen auf dem Tiber (Livius, *Ab urbe condita* 1,4-6). Wie hier das Neugeborene zwei Meilen vor des Königs Hauptstadt mit seiner Schachtel an einem Mühlenwehr hängen bleibt, so strandet Danaë's Lade nach langer Fahrt über die Ägäis auf der Insel Seriphos. Wie sich hier der Müllerbursche beim Bergen der Schachtel einen großen Schatz erhofft, so geht es dort dem einfachen Fischer Diktys, ehe er Mutter und Kind in Sicherheit bringt (Apollodor 2,35; Hygin, fab. 62). Und wie hier die kinderlosen Müllersleute das Findelkind als Geschenk Gottes aufnehmen, so werden z.B. die auf dem Tiber ausgesetzten Zwillinge Romulus und Remus von dem kinderlosen Hirten Faustulus und seiner Frau Acca Larentia adoptiert (Livius, *Ab urbe condita* 1,4,6-7).<sup>92</sup>

**(Erzählsequenz 1)** Wie in den mittelalterlichen Volkssagen von Konstantin und seinem Widersacher Kaiser Muselin, von Heinrich III. und Kaiser Konrad sowie Florindo und König Gulisse, so bietet sich hier nach genau vierzehn Jahren dem bösen König durch Zufall eine zweite Möglichkeit, das ‚Glückskind‘ zu vernichten (Motto: *corriger la fortune*).<sup>93</sup> Im Märchen wie in den genannten Sagen ist das Mittel, das der jeweilige Machthaber einsetzt, um die Heirat seiner Tochter mit dem nicht standesgemäßen Emporkömmling zu verhindern, ein ‚Uriabrief‘<sup>94</sup>, der auffordert, den Überbringer gleich nach der Übergabe zu töten – benannt nach der alttestamentlichen Konstellation (2. *Samuel* 11), dass der jüdische König David sich die schöne Bathseba dadurch als Frau verschaffte, dass er ihren Ehemann Uria mit der brieflichen Anweisung an die Front schickte, ihm umgehend ein Todeskommando zu übertragen.

Was bei David gelang, missglückte schon bei dem mythischen Heros Bellerophon, als Iobates, König von Lykien, die briefliche Anweisung seines Schwiegersohns Proitos, des König von Tiryns, gegen den ebenso ahnungslosen wie unschuldigen Überbringer des Briefes gleich viermal vergeblich umzusetzen suchte.<sup>95</sup> Im Märchen landet das ‚Glückskind‘, als es sich mit dem fatalen Brief im Wald verirrt, schließlich in einer Räuberhöhle und erhält von der besorgten Räubermutter (als Vorwegnahme zur Szene mit des Teufels Großmutter im weiteren Verlauf) einen Platz zum Übernachten auf einer Bank. Als dann die heimkommenden Räuber, normalerweise Verkörperung des Bösen im Märchen, den versiegelten ‚Uriabrief‘ erbrechen, wandelt sich ihre Hartherzigkeit angesichts von so viel Heimtücke zur Barmherzigkeit. Ihr Anführer schreibt den Briefftext um, und nach der Ankunft des ‚Glückskindes‘ in der Residenz geht die alte Prophezeiung in Erfüllung. Der Märchenheld bekommt in einem prächtigen Hochzeitsfest seine Königstochter zur Frau, *und da der Jüngling schön und freundlich war, so lebte sie vergnügt und zufrieden mit ihm*. Hier könnte also die Geschichte schon zu Ende sein

<sup>89</sup> Dazu Brednich 2004, wie Anm. 85, 1404-1406; Uther 2004/2011, wie Anm. 3.

<sup>90</sup> Zur alttestamentlichen Aussetzung des Mosesknaben: Reinhardt, MSM 2012, 265f.

<sup>91</sup> Zu Akrisios und Danaë: Reinhardt, MSM 2012, 242f.; zu weiteren Mythenparallelen mit Aussetzung eines ‚Königskindes‘ auf dem Meer oder einem Fluss: ebd. 241ff.; zu Romulus und Remus: ebd. 266-268.

<sup>92</sup> Ähnlich wurde der in einem Kästchen am Meeresstrand gefundene Oidipousknabe vom kinderlosen korinthischen Königspaar aufgenommen (nach der verlorenen Tragödie *Oidipous* des Euripides: *Tragicorum Graecorum Fragmenta* 5 (2004) 569-583; vgl. auch Hygin, fab. 66).

<sup>93</sup> Im neugriechischen Märchen *Was in den Sternen geschrieben steht, ist unauslöschlich* (nähere Angaben in Anm. 145) verjagt ein König sein Pflegekind, einen Mohrenknaben, im Alter von 15 Jahren nachdem ihm ein gottgesandter Traum verkündet hat, dies sei sein künftiger Schwiegersohn. Was er ihm mitgibt, ist hier nicht ein Uriabrief, sondern die Drohung, ihn hängen zu lassen – vom Ausgang her natürlich ebenso vergeblich.

<sup>94</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 510-514, spez. 514.

<sup>95</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 434f. (‚Potipharmotiv‘), 478f. (Trias der Aufgaben + Zusatzaufgabe).

(wie in den mittelalterlichen Volkssagen um den spätrömischen Kaiser Konstantin, den mittelalterlichen Kaiser Heinrich oder den fiktiven spanischen König Florindo). Doch nun geht das Märchen um das ‚Glückskind‘ erst richtig los...

**(Erzählsequenz 2a)** Natürlich kann ein böser König nicht einfach so verlieren. Als er hier wenig später heimkehrt und auf den ersten Blick feststellen muss, dass alles sich so erfüllt hat, wie er es zweimal ebenso entschieden wie bedenkenlos verhindern wollte, versucht er, den ungeliebten Schwiegersohn ein drittes Mal und nun endgültig loszuwerden. Dazu gibt er ihm den Auftrag, aus der Hölle drei goldene Haare vom Haupte des Teufels zu holen.<sup>96</sup> Das auffällige Detail der goldenen Haare erinnert zunächst einmal an die goldene bzw. purpurne Haarlocke des mythischen Königs von Megara, Nisos (Ovid, *Metamorphosen* 8,6-151);<sup>97</sup> als seine Tochter Skylla sie aus Liebe zu dem Angreifer der Stadt, König Minos, abschneidet, verliert er die Herrschaft über seine Stadt und sein Leben.

Auch zum beliebten Erzähltyp der scheinbar unmöglichen Aufgabe(n)<sup>98</sup> gibt es reichlich Parallelen in der frühgriechischen Mythentradition und darüber hinaus. So versuchte etwa der böse König Polydektes auf der Insel Seriphos, den inzwischen herangewachsenen Perseus loszuwerden mit dem Auftrag, das versteinerte Haupt der Medousa beizuschaffen, um auf diese Weise bei der schönen Danaë endlich zum Zuge zu kommen.<sup>99</sup> Der böse König Pelias versuchte am Anfang des Argonautenmythos, seinen Neffen, den Aiolosurenkel Iason, dadurch als Nachfolger in der ihm rechtlich zustehenden Herrschaft zu verhindern, dass er ihn losschickte, aus dem fernen Lande Kolchis das Goldene Vlies zu holen.<sup>100</sup> Der mythische ‚Fiesling‘ Eurystheus schikanierte den Superhelden Herakles, nachdem dieser eigentlich schon den ganzen Zehn-Taten-Kanon erfüllt hatte, mit den zusätzlichen Aufgaben, erst aus einem fernen Märchenland die goldenen Hesperidenäpfel zu holen und dann auch noch aus der Unterwelt den dreiköpfigen Höllenhund Kerberos ans Tageslicht zu zerren.<sup>101</sup> Im späteren Mythenmärchen *Amor und Psyche* des Apuleius (um 160 n. Chr.) gab es als weitere Motivparallele den Zusatzauftrag der Liebesgöttin Venus für die Titelheldin, nach Erfüllung von drei Aufgaben auch noch den unheimlichen Gang in die Unterwelt anzutreten.<sup>102</sup> Weitaus weniger verzagt als Psyche, die in dieser Situation sogar an Selbstmord dachte, reagiert hier der Märchenheld in seinem unverwüstlichen Optimismus:

*Damit hoffte der König, ihn für immer los zu werden. Das Glückkind aber antwortete: „Die goldenen Haare will ich dir wohl holen, ich fürchte mich vor dem Teufel nicht.“ Darauf nahm er Abschied und begann seine Wanderschaft.*

**(Erzählsequenz 2b)** Bei seiner langen Suchreise auf dem Weg bis in die Hölle wird der junge Mann mit drei zusätzlichen Problemen konfrontiert:<sup>103</sup> erstens, warum in einer großen Stadt ein Marktbrunnen keinen Wein mehr gibt (ein typisches Märchenmotiv; man denke an das Schlaraffenland!); zweitens, warum in einer anderen Stadt ein Baum mit goldenen Äpfeln am Verdorren ist (man erinnert sich gleich an den ‚Baum des Lebens‘<sup>104</sup>, an den paradisischen Baum der Erkenntnis, bewacht von der alttestamentlichen Schlange, und den sagenhaften

<sup>96</sup> Zur Hölle (spez. im Märchen): Reinhardt, MSM 2012, 120 (mit Anm. 536; dort weitere Lit.).

<sup>97</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 383-385; Reinhardt, MSM 2012, 155f. (zu Samson und Dalilah).

<sup>98</sup> Zu Aufgaben allgemein: Uther 2004/2011, wie Anm. 9, III 267f. s.v. Task (verschiedenste Erzähltypen); zum häufigen Dreierschema (ggfs. mit Zusatzaufgabe): Reinhardt, MSM 2012, 478f. (mit Anm. 2146).

<sup>99</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 117-119. Derselbe *plot* findet sich auch wieder im süditalienischen Volksmärchen *La strega Maga*: Märchenspiegel 2/2016, 26f. (mit Anm. 25).

<sup>100</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 214.

<sup>101</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 124; Reinhardt, MSM 2012, 479.

<sup>102</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 57, 483 (Dreierschema der Aufgaben).

<sup>103</sup> Im neugriechischen Märchen *Was in den Sternen geschrieben steht, ist unauslöschlich* (nähere Angaben in Anm. 145) ergibt sich für den Märchenhelden auf seiner langen Reise zu Gottvater ebenfalls eine Trias von zusätzlichen Problemen, die ihm der Allmächtige am Zielpunkt der Reise löst.

<sup>104</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 113, Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 27f. (zu MSM 76; Wasser des Lebens).



Granatapfelbaum im fernen Hesperidenland, bewacht vom mythischen Drachen Ladon); und drittens, warum gegen Ende seines Weges ein Fährmann<sup>105</sup> ohne Ablösung immer hin- und herfahren muss (natürlich denkt man hier schon an den mythischen Unterweltfährmann Charōn, aber vom Vorgang her auch an die ewigen Unterweltqualen eines Sisyphos oder Tantalos). Überraschende Erzählpointe: das selbstbewusste ‚Glückskind‘, mit diesen drei Fragen ausnahmsweise einmal überfordert, verschiebt ihre Beantwortung nach der pragmatischen Maxime ‚Probleme lösen sich oft ganz von selbst‘ mit der stereotypen Formel „*warte(t) nur, bis ich wiederkomme*“ jeweils bis zu seiner Rückkehr.

**(Erzählsequenz 2c)** Die Fahrt über das große Wasser direkt am Eingang der Hölle entspricht weitgehend der traditionellen mythischen Vorstellung von der Fahrt auf dem Nachen des Fährmanns Charōn über den Fluss Styx als direkten Zugang zur Unterwelt. Hingegen wirken die Vorstellungen vom bösen Teufel und seiner mitleidigen Großmutter in ihrem breiten Sorgenstuhl auf den ersten Blick ganz spezifisch für den christianisierten Hintergrund eines erbaulichen Volksmärchens. Doch mag dabei auch die mythische Vorstellung des Herrscherpaares der Unterwelt im Hintergrund stehen, bei dem sich Hades durchweg mitleidlos, Persephone hingegen z.B. gegenüber Orpheus eher zugänglich zeigte.<sup>106</sup> Wenn des Teufels Großmutter dann das ‚Glückskind‘, um es vor dem menschenfressenden Teufel zu schützen, in eine Ameise verwandelt und in den eigenen Rockfalten verbirgt, so ist diese Verwandlung eine besonders skurrile Variante jenes Normaltyps von Metamorphose, der im Mythos wie im Märchen immer wieder eine Rolle spielt.

Als der Teufel dann heimkehrt, ist er auf Menschenfleisch nicht weniger ‚scharf‘ (was völlig der mittelalterlich-christlichen Vorstellung des seelenverschlingenden Luzifer mit seiner feisten Wampe entspricht) als im Mythos der in seine Höhle heimkehrende Unhold Polyphemos auf das Fleisch der eingeschlossenen Gefährten des Odysseus (Homer, *Odyssee* 9,288ff.).<sup>107</sup> Hingegen passt die Entrüstung der Großmutter darüber, dass der ungezogene Enkel alles durcheinander bringt, und ihr Machtwort „*Setze dich nieder und iss dein Abendbrot!*“ eher in eine ländlich-bürgerliche Idylle nach Feierabend (ebenso wie schon ihr Sorgenstuhl) als in das höllische Ambiente. Dasselbe gilt für des Teufels Wunsch, wie ein Hund im Schoße der Großmutter ein wenig gelaust zu werden. Dabei entspricht die Bezeichnung des Teufels als ‚alter Drache‘ ganz dem biblisch-christlichen Hintergrund.

Einfach genial ist dann die Erzählstrategie des Grimmschen Märchens, das Ausreißen der drei goldenen Haare mit der Beantwortung der drei noch offenen Fragen zu kombinieren in der Weise, dass die Alte dem Teufel gleich dreimal weismacht, ein böser Traum habe sie veranlasst, ihm erneut ein Haar auszureißen, und ihn damit gleich dreimal dazu bringt, sich als ihren angeblichen Trauminhalt jeweils eines der drei zu lösenden Probleme nicht nur erzählen zu lassen, sondern diese auch noch direkt aufzulösen. So erfährt das Glückskind, dass für das Versiegen des Weines eine unter dem Brunnen sitzende Kröte verantwortlich ist, für das Absterben des Baumes eine an den Wurzeln nagende Maus, und an dem ewigen Hin- und Herfahren ohne Ablösung der Fährmann selber schuld ist, weil er sein Ruder nicht einfach an einen anderen weitergibt und sich davon macht.

**(Erzählsequenz 2d)** Auch der Schlussteil des Märchens behält das durchgehend hohe erzählerische Niveau bei. Die Rückverwandlung des Glückskindes in seine menschliche Gestalt bietet erneut das in Mythos wie Märchen geläufige Phänomen der Metamorphose. Die Verabschiedung durch des Teufels Großmutter und die Überfahrt über den Fluss auf dem Rückweg aus Hölle bzw. Unterwelt lässt an mythische Parallelen denken, im ersten Fall an

<sup>105</sup> Dazu EM 4 (1984) s.v. Fährmann, 785-793 (Joachim Kühn), spez. 786f. (zum Mythos).

<sup>106</sup> Z.B. in der Situation, als Orpheus um die Rückgabe seiner vorzeitig verstorbenen Gattin Eurydike bittet: „Weder die Königin bringt es über sich, ihm die Bitte abzuschlagen, noch der, der die Unterwelt regiert“ (Ovid, *Metamorphosen* 10,46f.); Näheres schon bei Reinhardt, MH 2011, 392-393.

<sup>107</sup> Zur Nachwirkung der Polyphemos-Episode in der Märchentradition: Reinhardt, MSM 2012, 42 (mit Anm. 197; dort weitere Lit.); Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 22 (zu MSM 42; vgl. auch Märchenspiegel 2/2016, 31f.). Zum Motivdetail: EM 9 (1999) s.v. Menschenfleisch riechen, 572-576 (Christine Shojaei Kawan).

Orpheus und Eurydike, im zweiten Fall weniger an Herakles und Aeneas als an Psyche, die dazu ihren zweiten Obolus im Mund trug. Mit den wichtigen Zusatzinformationen beglückt das ‚Glückskind‘ erst einmal den dummen Fährmann (zugleich als Dank für den Rücktransport). Für die verblüffende Lösung des zweiten und des ersten Problems sind die Betroffenen dann so dankbar, dass sie dem Informanten jeweils zwei mit Gold beladene Esel mitgeben. Mit diesem enormen Reichtum kehrt das ‚Glückskind‘ schließlich in den Palast zu seiner lieben Frau zurück, die sich über seine Heimkehr herzlich freut, zumal mit den drei goldenen Haaren auch die schwere Bedingung des bösen Schwiegervaters erfüllt ist.

**(Finale)** In diesem Zusammenhang allerdings stellt der ebenso böse wie habgierige König, der seinen ungeliebten Schwiegersohn nun endgültig akzeptieren muss, die neugierige Frage, woher denn all die Schätze stammten. Und da erst erfasst der Leser bzw. Hörer des Märchens, dass die dem Fährmann gegebene Lösung der dritten Frage dem jungen Märchenhelden zugleich zu der größten Belohnung verhelfen wird. Denn seine listige Antwort, jenseits des Flusses lägen weitere unermessliche Schätze, führt direkt zur Bestrafung des Bösewichts, die im Sinne der poetischen Gerechtigkeit bisher noch aussteht: Der Fährmann gibt entsprechend dem Rat des Teufels und der Anweisung des Glückskindes nach der Hinfahrt seinem Passagier einfach das Ruder in die Hand, bevor er sich davonmacht.

Auch für das Endergebnis *Der König aber musste von nun an fahren zur Strafe für seine Sünden* gibt es ein mythisches Vorbild in engem Zusammenhang mit den goldenen Hesperidenäpfeln als Vorbild für den Baum mit goldenen Äpfeln im Märchen: Als Herakles im Hesperidenland auf den Riesen Atlas traf, der noch nie, seit er von Zeus dazu verdammt wurde, das Himmelsgewölbe auf seine Schultern zu nehmen, als Träger abgelöst worden war, bot sich der Titan an, ihm die drei goldenen Äpfel zu holen, wenn er kurzfristig die ungeheure Last übernehme (was Herakles mit Unterstützung seiner Schutzgöttin Athene auch kurzfristig schaffte). Aus dem Hesperidenland zurückgekehrt und seine neue Freiheit genießend, versicherte Atlas dann dem Helden, er könne sich darauf verlassen, dass er ganz persönlich die Äpfel bei Eurystheus abliefern werde, wenn der Heros den Himmel noch etwas länger trage (Apollodor 2,120).<sup>108</sup> Doch dann fiel er auf Herakles’ nicht sonderlich intelligenten Gegenvorschlag herein, er sei schon bereit, die Riesenlast noch weiter zu tragen, wenn Atlas sie noch einmal kurz übernehme, damit er sich das Kissen auf dem Kopf noch etwas zurechtrücken könne. So geht die witzige Schlusspointe zum neuen Fährmann im Märchen *„Fährt er wohl noch?“ – „Was denn? Es wird ihm niemand die Stange abgenommen haben“* auf die mythische Parallelsituation zwischen Herakles und Atlas zurück: *„Trägt er wohl noch?“ – „Was denn? Es wird ihm niemand den Himmel abgenommen haben.“*

Mit den fehlenden Orts- und Zeitangaben sowie der weitgehenden Namenlosigkeit von Haupt- und Nebenpersonen (zum ‚Glückskind‘ als gewisser Ausnahme vgl. z.B. ‚Hans im Glück‘) bleibt das Märchen KHM 29 ganz im üblichen Rahmen der Grimmschen Sammlung, ebenso wie mit dem monotheistischen Substrat (z.B. das Findelkind als ‚Gottesgabe‘ in der Exposition) und dem christlichen Hintergrund (z.B. dem Teufel und seiner Großmutter sowie den Höllenvorstellungen in Erzählsequenz 2).

Vom Märchenhelden heißt es schon in der Exposition: *was so einer unternimmt, das schlägt ihm zum Glück aus* bzw. als Meinung der Leute: *„Es ist ein Glückkind, es muß doch zu seinem Besten ausschlagen“*; entsprechend das Schlussfazit nach der Heimkehr: *wie wohl ihm alles gelungen war*. Im Räuberhaus äußert sich das ‚Glückskind‘ selbst: *„Mag kommen, wer will, ich fürchte mich nicht“*; entsprechend zur Aufgabe des bösen Königs: *„Ich fürchte mich vor dem Teufel nicht.“* Soviel Furchtlosigkeit erinnert unmittelbar an den Helden des Grimmschen Märchens *Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* (KHM 4). Doch zu Kühnheit, Unerschrockenheit, Selbstbewusstsein (stereotype Formel *„Ich weiß alles“* bei den drei Zusatzproblemen) und einem unverwüstlichen Optimismus kommt hier noch ein gerütteltes

<sup>108</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 124 (mit Anm. 505).

Maß an weiteren für arme Leute typischen Qualitäten hinzu, z.B. Schlauheit, gesunder Menschenverstand und praktische Lebenserfahrung (etwa bei der Lösung der Zusatzprobleme und auf dem Weg zur endgültigen Bestrafung des Bösewichts).

Bemerkenswert an diesem Märchen ist neben der souveränen Erzählstrategie die Fülle von Verweisen oder Anspielungen auf frühere Vorgaben der europäischen Erzähltradition, insbesondere auf Alttestamentliches, antike Mythen (spez. den Einzelmythos von Herakles bei den Hesperiden) und mittelalterliche Sagen (spez. die Volkssagen von Konstantin, Heinrich und Florindo). Voraussetzung ist das breite Spektrum verwendeter Standardmotive, das von Geburt, Aussetzung und Überleben des Königskindes/„Glückskindes“ in der Exposition über Erzählsequenz 1 („Uriabrief“), Erzählsequenz 2a (scheinbar unlösbare Aufgaben/Suchreise) und Erzählsequenz 2b/c (Gang in Hölle bzw. Unterwelt, Konfrontation mit menschenfressendem Ungeheuer: Teufel/Polyphem) bis zur verdienten Bestrafung des Bösewichts und zum *happy end* für den Märchenhelden im Finale reicht.

Nun könnte man (auch angesichts der ungewöhnlich zahlreichen mythischen Assoziationen) vordergründig feststellen, dass sich insgesamt der Inhalt der Weissagung zu Beginn an das „Glückskind“ allen Gegenaktionen des bösen Königs zum Trotz mit derselben scheinbar schicksalhaften Zwangsläufigkeit erfüllt, mit der z.B. bei der mythischen Konstellation von Akrisios, Danaë und Perseusknabe der vom delphischen Orakel angekündigte Tod des Großvaters durch seinen Enkel eintritt (Apollodor 2,34f.; Hygin, fab. 63).<sup>109</sup> Allerdings ist in diesem Mythos die Ursache für das Schicksal des Akrisios sein schweres Fehlverhalten, entgegen dem seinem Vater Abas gegebenen Eid seinem Bruder Proitos die Herrschaft nicht turnusgemäß übergeben zu haben (Apollodor 2,24; Scholien zu Euripides, *Oréstēs* 965; Scholien zu Euripides, *Phoinissai* 1109).<sup>110</sup> Doch was ist eigentlich im Märchen die Ursache für das Glück des „Glückskindes“?

Die Konzeption dieses Märchens gründet nicht auf Wohl- oder Fehlverhalten und einem in sich ausgewogenen Schicksalsdenken, sondern auf der einseitigen Glückserwartung für die eine Seite und einer negativen Grundhaltung beim Gegenspieler, also einem Schwarz-Weiß-Schema, bei dem das abschließende Fazit *Der König aber mußte von nun an fahren zur Strafe für seine Sünden* das latente christliche Substrat klar durchschimmern lässt: den wiederholten Verstoß gegen das fünfte Gebot „Du sollst nicht töten“ sowie die Hauptsünde (*peccatum cardinale*) der Habgier, die den Übeltäter am Schluss ebenso zwangsläufig ins Unglück stürzt wie seine Heimtücke und menschenverachtende Machtausübung um ihrer selbst willen (im Gegensatz zur höchsten christlichen Tugend der Liebe = *caritas* nach *1. Korinther* 13,13).

Also geht es in diesem Märchen letztlich nicht um Schicksal, Rechenschaft und Verantwortung i.S. des frühgriechischen Mythos. Die beiden Hauptpersonen sind von vornherein festgelegt auf ein bipolares Grundschema von Glück und Unglück, in dem das „Glückskind“ (auch als „Aufsteiger“) die besseren Karten hat, der böse König (auch als Exponent des Establishments) die schlechteren. Der üblichen positiven Perspektive für die eine Seite („*Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch*“) steht als negative Perspektive für die andere Seite gegenüber, dass zu fehlendem Glück auch noch Pech hinzukommt und am Ende der verdiente Lohn in einer Tätigkeit besteht, die nach heidnischen Denken mit den ewigen Unterweltqualen eines Sisyphos oder Tantalos vergleichbar wäre, nach christlichem Denken mit der ewigen Verdammnis. Und der Hörer bzw. Leser der *Kinder- und Hausmärchen*, der seit jeher überwiegend aus Kreisen des einfachen Volkes kommt, nimmt das alles mit Genugtuung wahr und fühlt sich bestärkt in seiner latent christlich-wertkonservativen Grundhaltung, dass in der Welt doch alles mit rechten Dingen zugeht.

Wenn sich aber die Erwartungshaltung des „Märchenkonsumenten“ vorwiegend auf Glück für die Guten und Unglück für die Schlechten richtet, dann sollte man den Terminus „Glückskind“ in der Märchenforschung nicht durch den Terminus „Schicksalskind“ ersetzen,

<sup>109</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 208; Reinhardt, MSM 2012, 285-288.

<sup>110</sup> Näheres in *Märchenspiegel* 2/2016, 20.

sondern die traditionelle Bezeichnung unbedingt beibehalten. Denn in Grimms Märchen (und den meisten anderen europäischen Volks- und Kunstmärchen) geht es letztlich kaum noch um das Schicksal, dafür umso mehr um das Glück.

### **Exkurs: Das englische Volksmärchen *Der Fisch und der Ring*<sup>111</sup>**

**(Exposition)** Das behandelte Grimmsche Märchen *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* begann damit, dass ein König mit bösem Herz bei einem Besuch in einem kleinen Dorf von der Weissagung erfährt, ein eben geborenes ‚Glückskind‘ werde mit vierzehn Jahren die Tochter des Königs zur Frau bekommen, und alles zu tun beschließt, um die Erfüllung zu verhindern. Ganz ähnlich findet **im englischen Volksmärchen *Der Fisch und der Ring*** ein mächtiger Baron aus Nordengland dank seinen astrologischen Kenntnissen heraus, dass es seinem vierjährigen Sohn bestimmt ist, ein gerade in York/Mittelengland geborenes Mädchen aus niedrigem Stande zu heiraten. Um das zu verhindern, besteigt er umgehend sein Pferd und erreicht in York durch ein Gespräch mit dem bettelarmen Vater, der schon fünf Kinder hat, dass er ihm das kleine Wesen anvertraut – genau wie der König im Grimmschen Märchen. Und wie dieser dort den Säugling in einer Schachtel auf einem tiefen Wasser aussetzt, so wirft hier der nicht weniger hartherzige Mann auf dem Rückweg die Neugeborene in den Ouse-Fluss (nahe York) und reitet danach heim zu seinem Schloss, als sei nichts gewesen. Wie dort die Schachtel mit dem kleinen Jungen zwei Meilen von des Königs Hauptstadt entfernt an einem Mühlenwehr hängenbleibt und die kinderlosen Müllersleute den Findling bei sich aufnehmen, so trägt hier der Fluss das kleine Mädchen ans Ufer nahe der Hütte eines Fischers, der das kleine Ding aus Mitleid ebenfalls bei sich aufnimmt und als Pflegekind aufzieht.

**(Erzählsequenz 1)** Im Grimmschen Märchen kommt der König vierzehn Jahre später bei einem Gewitter erneut zu den Müllersleuten; hier schaut der Baron fünfzehn Jahre später mit einer Jagdgesellschaft zufällig bei dem Fischer vorbei. Als seinen Begleitern die Fischerstochter auffällt, die inzwischen zu einer hübschen jungen Frau herangewachsen ist, entschließt er sich, ihr ein Horoskop stellen. Seine Frage nach ihrem Geburtstag beantwortet sie damit, sie sei vor fünfzehn Jahren auf diesem Fluss ausgesetzt worden. Diese Angabe macht ihm ebenso schlagartig klar, mit wem er es erneut zu tun hat, wie dort dem König die Angabe der Müllersleute, den Findling vor vierzehn Jahren am Mühlenwehr gefunden zu haben. Und wie dort der hinterhältige König den Müllersohn gegen zwei Goldstücke mit einem Uriabrief an seine königliche Gemahlin losschickt, so tut hier der nicht weniger scheinheilige Baron so, als wolle er dem Mädchen zu seinem Glück verhelfen, und übergibt ihr einen Uriabrief an seinen Bruder in Scarborough (in der Grafschaft York an der Nordseeküste), ebenfalls mit der Anweisung, die Überbringerin sogleich zu töten.

Im Grimmschen Märchen macht sich der ahnungslose Knabe auf den Weg, wird in einem großen Wald von der Dunkelheit überrascht und übernachtet in einem Räuberhaus. Hier kommt das arglose Mädchen in einer Herberge unter, die in der Nacht von einer Räuberbande heimgesucht wird. Der Räuberhauptmann öffnet den Brief, liest ihn durch und schreibt den Brieftext aus Mitleid um in die Anweisung, die Überbringerin umgehend mit dem Sohn des Absenders zu verheiraten – ganz wie im Grimmschen Märchen der Anführer im Räuberhaus. Dort veranstaltet die Königin nach Erhalt des Briefes sogleich ein prächtiges Hochzeitsfest und verbindet das glückliche Paar. Hier will es der Zufall, dass sich der Baronssohn gerade bei

---

<sup>111</sup> Basisübersetzung: Englische Märchen. Hrsg. von Katherine Briggs und Ruth Michaelis-Jena. Aus dem Englischen übertragen von Uta Schier. München (Diederichs) 1970, Ndr. Reinbek 1991 (rororo 35022), 42-45. Basis der folgenden Ausführungen: Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 43 (zu MSM 119).– Einen weitgehend parallelen Handlungsverlauf bietet das norwegische Volksmärchen *Der reiche Per Krämer* (Ü: Norwegische Märchen. Hrsg. von Hans-Jürgen Hube. Frankfurt/M., Leipzig (Insel) 1992, Ndr. 2001, 97-108; Näheres schon bei Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 44 (zu MSM 119).

seinem Onkel, einem edlen Ritter, in Scarborough aufhält. So wird auch hier die Hochzeit umgehend ausgerichtet und das junge Paar noch am gleichen Tag miteinander verbunden.

**(Erzählsequenz 2)** Als der Baron selbst wenig später nach Scarborough kommt und ausgerechnet dieses Mädchen mit seinem Sohn verheiratet findet, gibt er nicht weniger Ruhe als dort der König, als er nach einiger Zeit wieder in sein Schloss kommt und feststellen muss, dass sich die Weissagung entgegen seinen Erwartungen doch erfüllt hat. Dort schickt der böse König den unerwünschten Schwiegersohn auf eine lange Suchreise bis in die Hölle mit einem scheinbar unerfüllbaren Auftrag; der Rest entspricht den Vorgaben eines Zaubermärchens mit glücklichem Ausgang für das liebende Paar und verdienter Bestrafung für den Bösewicht. Hier entspricht die Fortsetzung den Konventionen der englischen Adelsgesellschaft und auch der Romantradition des 18. Jahrhunderts, wenn der zu allem entschlossene Baron die unerwünschte Schwiegertochter, um sie endgültig auszuschalten, auf einen Klippenspaziergang (an der Nordsee) mitnimmt. Entgegen seinem Vorsatz lässt er sie jedoch davonkommen, als sie verspricht, ihn und seinen Sohn nie mehr zu sehen, solange er es nicht wünsche. Zur Bestätigung wirft er seinen goldenen Ring ins Meer und lässt sich die Zusage geben, sich nur dann wieder zu treffen, wenn sie ihm diesen Ring vorweisen könne.

So zieht die unglückliche junge Frau aus Scarborough weiter zum benachbarten Schloss eines vornehmen Edelmannes, wo sie sich als Küchenmädchen verdingt. Als einige Zeit später der Baron mit Bruder und Sohn zum Besuch vorbeikommt, hofft sie erst einmal, unbemerkt zu bleiben. Doch als sie dann in der Schlossküche einen großen Fisch ausnimmt, der zu diesem besonderen Anlass aufgetischt werden soll, entdeckt sie in dessen Eingeweiden den Ring des Barons. Daraufhin kocht sie den Fisch und richtet ihn her, so fein sie kann. Als die Gesellschaft nach der Köchin des köstlichen Gerichts fragt, erscheint sie im Saal mit dem goldenen Ring an ihrem Daumen. Während alle anderen von der Schönheit der jungen Frau entzückt sind, versetzt den Baron die erneute Begegnung mit ihr zunächst in höchsten Zorn. Doch dann legt sie ihm den Ring auf den Tisch und erinnert an die frühere Vereinbarung. So kommt es schließlich doch noch zum märchenspezifischen *happy end*:<sup>112</sup>

*Da sah der Baron schließlich, dass niemand gegen das Geschick ankämpfen kann, und er führte sie zu einem Platz und gab der ganzen Gesellschaft bekannt, daß dies die rechte Frau seines Sohnes sei. Und er nahm sie und seinen Sohn mit sich nach Hause in sein Schloss, und sie alle lebten danach alle Zeit so glücklich, wie's nur sein konnte.*

Mit drei Anschlägen auf die Hauptperson, davon dem zweiten mit Uriabrief und Umschreiben des Briefftextes durch einen Räuberhauptmann, bietet dieses Volksmärchen zu Anfang weitgehend die Handlung des Grimmschen Märchens. Gemeinsam ist beiden Geschichten auch das Fazit, dass das angekündigte Schicksal unausweichlich eintritt. Allerdings steht das Volksmärchen mit seinen relativ präzisen Ortsangaben vom Grundcharakter her im Grenzbereich zwischen Sage und Märchen, und das Ganze endet hier nicht mit der verdienten Bestrafung des Übeltäters, sondern mit einem für alle beteiligten Personen einigermaßen befriedigenden Ausgang.

Was die Handlungsstruktur beider europäischer Märchen und wohl auch die zugrunde liegende fatalistische Schicksalskonzeption angeht, so bietet die **orientalische Märchentradition** eine weitere Parallele als eine Art von narrativem Prototyp. Zur Sammlung *Mélanges de littérature orientale* des französischen Literaten Denis-Dominique Cardonne (Paris 1788) zählte **Die Geschichte von der unerhörten Grausamkeit eines Vaters**<sup>113</sup> mit folgendem *plot*: Der Kaufmann Keбал aus Bagdad, mit einer reichen herrischen Frau verheiratet, setzt seinen bei einer Handelsreise mit einer schönen Sklavin gezeugten Sohn um

<sup>112</sup> Briggs/Schier 1970/91, wie Anm. 111, 45.

<sup>113</sup> Übersetzung: Erzählungen aus tausendundein Tag, vermehrt um andere morgenländische Geschichten. Bd. 2. Hrsg. von Paul Ernst, übersetzt von Paul Hansmann. Frankfurt/M. 1987 (insel Taschenbuch 1001), 357-363. Vgl. schon Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 79 (zu MSM 255), 178 (zu MSM 514: Uriabrief).

des lieben Friedens willen aus und tötet die Kindsmutter. Als Findelkind bei einem Hirten und seiner Frau aufgewachsen und von einer Ziege als tierischer Amme genährt, wird der Vierjährige vom Vater später auf einer Handelsreise wiedererkannt, für eine hohe Summe gekauft und nicht weniger mitleidlos in einem Ledersack ins Meer geworfen. Nachdem ein Fischer das ‚Glückskind‘ in seinem Netz gefunden und bei sich großgezogen hat, kommt es zu einer erneuten Begegnung des inzwischen fünfzehnjährigen Sohnes mit seinem unerkannten Vater, der ihn wiederum kauft, wie einen Sklaven bei sich hält und zwei Jahre später mit einem ‚Uriabrief‘ an seine eheliche Tochter Melahie in Bagdad endgültig ums Leben zu bringen versucht. Doch das schöne Mädchen verliebt sich sofort in den jungen Mann, ändert im geöffneten Brief den Tötungsbefehl in die Aufforderung, den Überbringer mit der Tochter des Hauses zu verheiraten, und leitet den erneut versiegelten Brief an ihre Mutter weiter, die das junge Paar miteinander verbindet. Wie der böse König im Grimmschen Märchen nach drei missglückten Anschlägen seine Strafe bekommt, so findet hier der Bösewicht nach seiner Heimkehr das verdiente Ende bei einem von Melahie verhinderten vierten Anschlag auf den jungen Märchenhelden.

#### 4. Das Märchen von der Kaufmannstochter und dem Prinzen von Irak<sup>114</sup>

Die folgende Geschichte aus einer Handschrift der Oxforder Bodleian Library zählt zu einer in Ägypten entstandenen *Ergänzungssammlung der Märchen aus 1001 Nacht*, die um 1680 von Edward Mortley Montague nach England gebracht wurde.<sup>115</sup> Der Beginn der *Exposition*:

*Man erzählt, daß einst ein Kaufmann lebte, der [...] hatte keine Nachkommenschaft, weder einen Knaben noch ein Mädchen. So bat er Gott, den Erhabenen, ihm ein Kind zu bescheren, und wenn es auch nur ein Mädchen wäre, dem er sein Vermögen vermachen könnte. Und siehe, es sprach zu ihm eine geheimnisvolle Stimme, als er schlief: „Du, was vorherbestimmt ist von Ewigkeit, überwältigt alle Beklommenheit, und am besten und geeignetsten ist in Gottes Willen Ergebenheit.“*

Die Formulierung *was vorherbestimmt ist von Ewigkeit* gibt bereits das Leitmotto, das in der weiteren Geschichte immer wieder wörtlich oder leicht variiert wiederholt wird. Die Ausgangskonstellation erinnert, abgesehen davon, dass es hier um einen reichen Kaufmann geht, unmittelbar an vergleichbares Material aus der europäischen Märchentradition, z.B. den Anfang des süditalienischen Volksmärchen *La strega Maga* (‚Die Hexe Maga‘):<sup>116</sup>

<sup>114</sup> Zum orientalisch-islamischen Fatalismus (Auswahl): Helmer Ringgren, *Fatalism in Persian Epics*. Uppsala u.a. 1952 (Uppsala Universitets årsskrift 1952, 13); ds., *Studies in Arabian Fatalism*. Uppsala u.a. 1955 (Uppsala Universitets årsskrift 1955,2); Louis Gardet, *Islam*. Köln 1968, spez. 93-100 (‚Gottes Ratschluß‘); Dalya Cohen-Mor, *A Matter of Fate. The Concept of Fate in the Arab World as Reflected in Modern Arabic Literature*. Oxford 2001, spez. 239-257 (Conclusion); Ulrich Schoen, *Gottes Allmacht und die Freiheit des Menschen. Gemeinsames Problem von Islam und Christentum*. Münster u.a. 2003 (Christentum und Islam im Dialog 2); Hasan M. El-Shamy, *Types of the Folktale in the Arab World. A Demographically Orientated Tale-Type Index*. Bloomington/Indianapolis 2004, 1228 (Index s.v. Fate: 621-655 zu AT 930-949), spez. 635-637 (AT 934-934G), 649-652 (AT 947-947X): zur arabischen Erzähltradition; Tilman G. Nagel, „Was dich trifft, hätte dich nicht verfehlen können.“ Islamische Konzepte der Vorherbestimmung. In: Kratz/Spieckermann 2008, wie Anm. 2, 215-240; Richard Heinzmann (Hrsg.), *Lexikon des Dialogs. Grundbegriffe aus Christentum und Islam*. Freiburg u.a. (Herder) 2013, Bd. 1, 193f. s.v. Fatalismus, isl. (Ibrahim Aslan); Ahmad Milad Karimi, *Hingabe. Grundfragen der systematisch-islamischen Theologie*. Freiburg/Br. u.a. 2. Aufl. 2015, 69-172 (‚Glaube und Identität‘), spez. 154-157.

<sup>115</sup> Übersetzung: *Neue Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*. Bd. 1-2. Die in anderen Versionen von ‚1001 Nacht‘ nicht enthaltenen Geschichten der Wortley-Montague-Handschrift der Oxforder Bodleian Library. Aus dem arabischen Urtext vollständig übertragen und erläutert von Felix Tauer. Frankfurt/M. 1989 (Insel Taschenbuch 1209) [Basisstext], II 99-154. Vgl. schon Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 65 (Schicksalsdenken).

<sup>116</sup> Übersetzung: *Italienische Märchen*. Hrsg. und übertr. von Walter Keller und Lisa Rüdiger. Düsseldorf (Diederichs) 1959, 227-235 (Text Nr. 27). Zu diesem Märchen vgl. auch schon Märchenspiegel 2/2016, 26-31.

*Es war einmal ein König, der hatte keine Kinder. Er flehte beständig zu Gott, er möge ihm ein Kind schenken; doch alle seine Gebete waren umsonst. Als er nun eines Tages wieder sein Gebet zum Himmel sandte, hörte er plötzlich eine Stimme, die fragte: „Was möchtest du: einen Sohn, der stirbt, oder eine Tochter, die flieht?“ Da verhielt er sich ganz still, denn er wußte nicht, wie er antworten sollte.*

Vor einem ähnlichen Problem steht am Anfang des Zaubermärchens *Le tre corone* (‘Die drei Kronen’) aus der Sammlung *Pentamerone* (1634-36/1674) des Neapolitaners Giambattista Basile (4,6)<sup>117</sup> der wegen seiner Kinderlosigkeit todunglückliche König von Valletescosse, als er irgendwann in seinem Garten eine Stimme mit derselben Alternativfrage vernimmt: „König, was ziehst Du vor: eine Tochter, die dir genommen wird, oder einen Sohn, der dich ins Verderben führt?“<sup>118</sup> Nach kontroverser Diskussion mit seinen Ratgebern entscheidet er sich für das kleinere Übel. So schenkt ihm seine königliche Gattin neun Monate später eine Tochter, die er gleich nach der Geburt in eine Festung einschließen lässt.

Ganz ähnlich geht es auch in unserem Orientmärchen weiter zwischen dem Kaufmann und seiner Frau: *Und es geschah durch die Vorbestimmung, daß sie in jener Nacht mit Einwilligung Gottes, des Erhabenen, empfang.* Im süditalienischen Volksmärchen *La Principessa del Sole* (‘Die Sonnenprinzessin’)<sup>119</sup> erhält ein König nach der späten Geburt einer Tochter von den Sterndeutern folgende Prophezeiung über ihre Zukunft:

*Da stellten sie fest, das Mädchen werde in seinem zwanzigsten Lebensjahr einem Kind von einem Sohn der Sonne das Leben schenken. Sehr betrübt darüber fragte der König die Sterndeuter, wie er dem Kind ein solches Schicksal ersparen könne. Diese belehrten ihn, gegen das Schicksal sei kein Kraut gewachsen; doch solle er nichts unversucht lassen und einen Turm bauen mit Fenstern so hoch, daß die Sonnenstrahlen nicht bis auf den Boden dringen könnten; und in diesen Turm solle er das Mädchen unverzüglich nach seiner Geburt einsperren und es dort bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr gefangen halten.*

Während der König seine Tochter dort gleich nach der Geburt zusammen mit seiner Amme (und deren Tochter) in einen Turm sperrt, hört der Kaufmann im Orientmärchen in der zweiten Nacht nach der Geburt erst einmal erneut eine Stimme: „*Es ist vorherbestimmt, daß die Kaufherrntochter unerlaubterweise vom Sohn des Königs von Irak empfangen wird.*“<sup>120</sup> Im weiteren Verlauf allerdings geben ihm Sterndeuter und Schicksalskundige eine weniger klare Anweisung: „*Das Geheimnis kennt nur Gott, der Erhabene, unsere Kunst trifft manchmal das Richtige, und ein anderes Mal schlägt sie fehl.*“ So bleibt der Vater verunsichert bis zur Begegnung mit einem Derwisch, der ihn nach der üblichen stereotypen Vorbemerkung („*Die Vorbestimmung kann niemand abwenden. Gott tut, wie Er will*“)<sup>121</sup> immerhin auf ein kleines Schloss in einer riesigen Grotte unter dem unzugänglichen Wolkenberg hinweist. So wird die Tochter, inzwischen zu einer jungen Frau herangewachsen, von einigen Sklav(inn)en begleitet, hier ebenso an einem scheinbar sicheren Ort isoliert wie ihre Schicksalsgefährtinnen in den angeführten Märchenparallelen.

<sup>117</sup> Text: Giambattista Basile, *Il Pentamerone ossia La Fiaba delle Fiabe*. Tradotta dall’antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce. Bari 1957, 395-405; Übersetzungen: Giambattista Basile, *Das Märchen aller Märchen. ‚Der Pentamerone‘*. Deutsch von Felix Liebrecht. Frankfurt/M. 1982 (insel taschenbuch 354), IV 77-92; Giambattista Basile, *Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone*. (...) Hrsg. von Rudolf Schenda. München 2000, 347-357. Zu diesem Märchen vgl. auch den Beitrag des Autors zum ‚Potipharmotiv‘ *Märchenspiegel* 4/2016, 26-30.

<sup>118</sup> Übersetzung: Schenda 2000, wie Anm. 117, 347; entsprechender Text bei Croce 1957, wie Anm. 117, 396: „*O re, che preferisci?/ Vuoi figlia che ti fugga/ o figlio che ti strugga?*“

<sup>119</sup> Übersetzung: Keller/Rüdiger 1959, wie Anm. 116, 320-325 (Text Nr. 42). Zu diesem Märchen vgl. auch *Märchenspiegel* 2/2016, 21-25.

<sup>120</sup> Tauer 1989, wie Anm. 115, 100.

<sup>121</sup> Tauer 1989, wie Anm. 115, 101; entsprechend beim späteren Lokaltermin in der Grotte (ebd. 103): „... *daß die Vorbestimmung versiegelt ist und in Erfüllung gehen muß, ...*“

Das Kernmotiv ‚Das Mädchen im Turm‘<sup>122</sup>, das die Exposition auch in diesem Orientmärchen bestimmt, geht, wohl schon im Anschluss an altorientalische Vorlagen (z.B. Tochter des Königs Seuechoros)<sup>123</sup>, auf den mythischen Prototyp ‚Danaë und der Goldregen‘ zurück.<sup>124</sup> In mittelalterlichen Sagen, Renaissancenovellen und europäischen Kunst- wie Volksmärchen ist dieses Motiv nicht weniger verbreitet als im Bereich der Orientmärchen.<sup>125</sup> Bekanntester Beleg ist die Geschichte von Malik und Prinzessin Schirin aus der Sammlung *Tausend und ein Tag*,<sup>126</sup> wenn König Bahaman, von seinem Horoskop gewarnt, ein Verführer werde seine Tochter Shirin unglücklich zurücklassen, das schöne Mädchen in einem einsam liegenden Schloss wegsperret, nur in Begleitung einer Hofmeisterin und weniger Dienerinnen. Dabei schließt der Kaufmann im Orientmärchen seine Tochter nicht wegen des vom Orakel als Bestrafung für eine frühere Verfehlung angekündigten Todes durch den Enkel (wie bei König Akrisios und seiner Tochter Danaë) oder aus liebender väterlicher Eifersucht (wie bei dem Landpfleger Dioskouros und seiner Tochter Barbara)<sup>127</sup> in das scheinbar unzugängliche Verließ ein, sondern um die Tochter vor einem drohenden Unheil zu bewahren.

**(Erzählsequenz 1)** Mit diesem Kernmotiv und der beunruhigenden Prophezeiung einer Schwangerschaft ist der weitere Verlauf des Märchens ebenso absehbar wie durch das Prinzip der unvermeidlichen Vorherbestimmung. Sie bestimmt auch die Entwicklung am Hof des Königs von Irak, dem ebenfalls eine nächtliche Stimme verkündet hatte: *„Alles geschieht gemäß der Vorbestimmung und dem Schicksal.“* Eine Nacht später empfängt die Königin, und neun Monate später, an demselben Tag wie die Kaufmannstochter [!], erblickt ein schöner Prinz das Licht der Welt. Er wird vollkommen ausgebildet in allen Künsten und Wissenschaften, *ohne zu wissen, was für ein Leid ihm vorbestimmt war.* Doch als er im Alter von vierzehn Jahren verheiratet werden soll, verspürt er keine Neigung zum weiblichen Geschlecht *wegen dessen, was gemäß der Allwissenheit Gottes, des Erhabenen, in der von Ewigkeit her festgesetzten Vorbestimmung in Erfüllung gehen sollte.*<sup>128</sup> Stattdessen verlegt er sich auf die Jagd und gewinnt dafür das Zutrauen des Wunderhengstes Abū Hamāna, *weil es so von der Allmacht Gottes vorbestimmt war.* Bevor er mit ihm in die weite Welt hinausreitet, sagt er zu sich: *„Ich vertraue auf Gott, denn keiner dem entgeht, was in der Vorbestimmung geschrieben steht.“* Als sein Vater von der Abreise erfährt, ist er zunächst untröstlich. Doch dann gewinnt er seine Fassung zurück bei dem Gedanken an die nächtliche Botschaft zu Vorherbestimmung und Schicksal mit der tröstlichen Gewissheit: *„Wenn in diesem Falle die Wiedervereinigung vorbestimmt ist, so muß es geschehen, und wenn dies nicht der Fall ist, so werden wir Vertrauen in die Allmacht Gottes, des Erhabenen, setzen.“*

Für den jungen Prinzen beginnt nun eine Reise, deren Ziel die kurze Zwischenbemerkung andeutet: *...die Allmacht trieb ihn zu dem, was ihm von jeher vorbestimmt war.*<sup>129</sup> Nach einigen Abenteuern gelangt er aus dem fernen Irak auf seinem Wunderhengst ebenso erschöpft wie zielsicher an den Fuß des Wolkenberges, wo er sich erst einmal mit den Versworten Mut macht: *„O du, dem vor dem Schicksal bangt, sei unverzagt! / Befiehl Dem, der die Welt geschaffen, was dich plagt! / Was das Geschick bestimmt, das hat Bestand allein; / vor dem, was nicht*

<sup>122</sup> Erste grundlegende Behandlung als Standardmotiv bei Reinhardt, MSM 2012, 285-303 (Motivreihe 2); Ergänzungsmaterial bei Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 87-93.

<sup>123</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 288 (nach Aelianus, *Peri zōōn idiótētos* 12,21).

<sup>124</sup> Dazu ausführlich Reinhardt, MSM 2012, 285-288 (mit Verweis auf frühere Publikationen zum Thema und ältere Literatur).

<sup>125</sup> Eine erste Zusammenstellung zu Orientmärchen bei Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 89 (zu MSM 295).

<sup>126</sup> Übersetzung: Erzählungen aus tausendundein Tag, vermehrt um andere morgenländische Geschichten. Hrsg. von Paul Ernst, übersetzt von Felix Paul Greve. Frankfurt/M. 1987 (insel taschenbuch 1001), I 396-422. Näheres zum Märchen bei Reinhardt, MSM 2012, 207-209, 295 (Motiv: Mädchen im Turm).

<sup>127</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 293-295.

<sup>128</sup> Dieses und die fünf folgenden Zitate nach Tauer 1989, wie Anm. 115, 104/105/105/106/107/109.

<sup>129</sup> Dieses und die vier folgenden Zitate nach Tauer 1989, wie Anm. 115, 109/114/114/116/117.



*bestimmt ist, kannst du sicher sein.*“ Dann zieht er zehn Tage um den Berg herum, *bis ihn das Geschick und die Vorbestimmung zum Eingang jener Grotte warf, in der die Kaufherrntochter mit ihren Sklaven und Sklavinnen war.* Nach zwanzig Tagen Warten vor der Grotte gewinnt er am einundzwanzigsten Tag mit Hilfe der Dienerschaft Zugang in das Schloss des schönen Mädchens. Die beiden jungen Leute verlieben sich auf den ersten Blick ineinander, und in der folgenden Nacht kommen sie sich bereits ganz nahe: *Und wie es Gott, der Erhabene, vorbestimmt hatte, empfing sie in jener Nacht.* In den nächsten sechs Monaten bleiben die beiden im Grottenschloss zusammen, seltsamerweise ohne noch einmal miteinander zu schlafen. Bei Anbruch des siebten Monats macht sich der Prinz dann auch noch zur Rückreise in seine Heimat auf. Als er bei seinem Abschied die Gewissheit äußert: *„Wenn es im Leben eine Frist gibt, dann muß es zum Wiedersehen kommen“*, so erinnern diese Worte an jene, mit denen sich schon sein Vater nach der Abreise des Sohnes getröstet hatte (vgl. S. 184).

**(Erzählsequenz 2)** Nach langen Monaten der Trennung von seiner Tochter überkommt den Kaufmann auf einmal ein ungutes Gefühl: *„Ich ahne, daß ihr irgend etwas zugestoßen oder irgend jemand zu ihr gekommen ist.“*<sup>130</sup> Als er sich erneut zu seiner Tochter aufmacht, begegnet ihm noch vor Ende seiner langen Reise in der Wüste ausgerechnet der Königssohn, der gerade auf dem Weg von der Grotte im Wolkenberg in seine Heimat ist. Nachdem sich der junge Mann auf Befragen hin erst einmal als Sohn des Königs von Irak vorgestellt hat, kommt dem Kaufmann im Verlauf der langen Vorgeschichte, die ihm sein Gegenüber erzählt, schon bald der Verdacht, wie die Geschichte weitergehen könnte. Und als der junge Mann dann tatsächlich vom Besuch bei dem schönen Mädchen im Schloss der Berggrotte, von sechs Monaten Aufenthalt bei ihr und von seinen Abschiedsworten berichtet: *„Wenn es im Leben eine Frist gibt, kommt es zum Wiedersehen“*, ist sich der Kaufmann ganz sicher, dass genau das eingetreten ist, was ihm prophezeit war (und was sein Gegenüber im Bericht recht elegant mit Stillschweigen übergangen hatte). So kommt er zu dem Schluss: *„Es gibt keinen Zweifel und keinen Verdacht, daß dieser es ist, dem es vorbestimmt war, daß meine Tochter von ihm auf unerlaubte Weise empfängt. Und es hat sich bereits erfüllt, was geschrieben ist.“* Daher fragt er sein Gegenüber nur noch nach dem Namen von dessen Heimatstadt. Die für Leser wie Hörer überraschende Schlusswendung der ganzen Passage: *Zur Morgenzeit verabschiedeten sie sich voneinander, und jeder von ihnen zog seines Weges.*

Nach seiner Ankunft bei der Tochter bestätigt sich durch untrügliche Indizien ihre Schwangerschaft. Sie vergeht fast vor Scham; doch der Kaufmann *fügte sich der Allmacht Gottes, des Erhabenen.*<sup>131</sup> So plaudert er scheinbar unbefangen mit ihr bis in die Nacht; dann äußert er die Überzeugung: *„Liebe Tochter, diese Sache war Dir vom Herrn des Himmels vorbestimmt und niemand kann das, was Er beschlossen hat, abwenden.“* Auf seine Aufforderung zu erzählen, was zwischen ihr und dem Sohn des Königs von Irak vorgefallen sei, antwortet sie: *„Was soll ich es jemandem erzählen, der darüber Bescheid weiß von Anfang bis Ende? Du sagst, daß das Vorbestimmte in Erfüllung gehen muß, und ich kann kein einziges Wort dazu sprechen.“* Das hindert sie nicht daran, ihn zu bitten, sie in die Heimat mitzunehmen und später im fernen Irak mit dem Prinzen und seinem Vater über eine Heirat zu sprechen. Sein vergangenes Verhalten kommentiert sie mit der grundsätzlichen Einsicht:

*„[Du] hast dich der Allmacht entgegengestellt; doch es hat nichts genützt; denn die Vorbestimmung, die dem Menschen von Ewigkeit her aufgezeichnet ist, muß in Erfüllung gehen. Und dies ist es, was Gott verfügt hat, denn alles Glück und Mißgeschick, Bescheren und Verwehren ist von Gott. Und du wirst tun, was ich dir gesagt habe, und was auf der Stirn geschrieben ist, geschieht, so Gott, der Erhabene, will. Und Geduld ist besser als Ungeduld.“*

<sup>130</sup> Dieses und die drei folgenden Zitate nach Tauer 1989, wie Anm. 115, 117/120/121/121.

<sup>131</sup> Dieses und die drei folgenden Zitate nach Tauer 1989, wie Anm. 115, 121/122/122/122f.

**(Erzählsequenz 3)** Während sich Vater und Tochter nun auf die Rückreise nach Hause machen, verirrt sich der Prinz von Irak auf seiner Rückreise in die Heimat so sehr, dass er schließlich erschöpft am Ufer eines Meeres einschläft *ohne Kenntnis dessen, was Gott ihm vorbestimmt hatte*,<sup>132</sup> und ihm dann auch noch *durch die Fügung der Vorbestimmung* sein Wunderhengst Abū Hamāna davonläuft. Bald darauf wieder aufgewacht, ermutigt er sich mit der Feststellung: „*Es gibt weder Macht noch Kraft außer bei Gott, dem Erhabenen, dem Allgewaltigen*“; in seiner Not bittet er Allah um einen glücklichen Ausgang. Doch erst einmal legt ihn die jüdische Besatzung eines auftauchenden Schiffes an Bord in eiserne Bande; seine fatalistische Reaktion: „*Wenn das Geschick sich einstellt, ist das Sehvermögen blind, doch schöne Geduld tut not und es geziemt sich, Gott um Hilfe zu bitten*.“ Und wie durch ein Wunder gelingt es ihm, mit Hilfe der Muslime unter der Besatzung den jüdischen Kapitän und seine Leute betrunken zu machen, das Schiff in seine Gewalt zu bringen und schließlich an einer dem Festland nahen Insel anzulegen. Dort trifft er wie durch ein Wunder zunächst auf seinen entlaufenen Hengst und wenig später auf einen König samt großem Gefolge – natürlich seinen eigenen Vater, der ihn schon länger sucht. Nach einem langen Bericht über all die Abenteuer, die er seit der Trennung erlebt hatte, kehren Vater und Sohn zusammen in ihre Heimat Irak zurück.

**(Erzählsequenz 4)** Als der Kaufmann und seine hochschwängere Tochter auf dem Heimweg nach zehn Tagen wegen der großen Hitze eine Pause einlegen, setzen bei der jungen Frau die Wehen ein und sie bringt mitten in der Wüste einen Sohn zur Welt. Ihr Vater, der aus Angst vor der Schande zunächst zwischen Tötung und Aussetzung des Neugeborenen schwankt<sup>133</sup>, entscheidet schließlich, das Kind mit zweihundert Denaren in einem Beutel zurückzulassen und selbst den Heimweg fortzusetzen. Die Tochter akzeptiert seine Entscheidung und erzählt auch daheim der Mutter nichts von der Geburt; doch gibt sie die Hoffnung nicht auf, irgendwann ihr Kind und auch dessen Vater wiederzusehen. Dann allerdings kommen die Dinge wieder in Bewegung, *weil die Vorbestimmung es so wollte*.<sup>134</sup> Vom Irak aus macht sich der Prinz mit Zustimmung seines Vaters auf den Weg, um die verlorene Geliebte zu suchen. Auf der anderen Seite kann der Kaufmann die Trauer seiner Tochter über ihr Schicksal nicht mehr ertragen und macht sich, wie ihr früher versprochen, in Richtung Irak auf. Und wie nicht anders zu erwarten, treffen die beiden mitten in der Wüste aufeinander. Der Kaufherr erkennt sein Gegenüber gleich wieder, und als der Prinz ihm das Ziel seiner Reise verraten hat, äußert er sich erst einmal grundsätzlich: „*Mein Junge, alles ist vorbestimmt in der Welt des göttlichen Geheimnisses, und vor dem, was die Vorbestimmung schreibt, niemand ein Entkommen bleibt*.“ Dann gibt er sich dem Prinzen zu erkennen, und nach einem ebenso grundsätzlichen Einleitungssatz („*Und mit ihr gibt es eine ungeheure Geschichte, bewirkt durch die Allmacht des Schöpfers des Himmels und der Erde*“) erzählt er ihm alles, was sich seit der Zeugung seiner Tochter bis zur Gegenwart ereignet hat (allerdings ohne die kürzliche Geburt ihres Kindes in der Wüste). Danach reisen sie zusammen zur Stadt des Kaufmanns, wo das liebende Paar mit einem Ehebündnis verbunden wird. Doch in einer der folgenden Nächte erfährt der Prinz von dem gemeinsamen Kind und dass es nach der Geburt in der Wüste zurückgelassen wurde. Daraufhin verspricht er seiner jungen Frau, sich auf den Weg zu machen und überall nach dem verlorenen Kind zu suchen.

**(Erzählsequenz 5)** Nach seiner Aussetzung mitten in der Wüste wurde das Neugeborene von einer Karawane gefunden und bei einem jemenitischen Beduinenscheich und dessen Frau als Findelkind aufgezogen. Im Alter von vierzehn Jahren bittet der junge Mann seine Pflegeeltern, ihn zur Jagd ausziehen zu lassen, mit der grundsätzlichen Erklärung: „*Fürchtet nichts, denn alles ist vorbestimmt von Ewigkeit her. Wenn etwas über mich geschrieben ist, ereilt es mich auch, wenn ich bei euch bleibe; denn das Sprichwort sagt: Was als Schicksal*

<sup>132</sup> Dieses und die drei folgenden Zitate nach Tauer 1989, wie Anm. 115, 123/123/124/124.

<sup>133</sup> Ähnlich unentschlossen war er auch schon im Blick auf seine junge Tochter nach der Prophezeiung, welches Schicksal ihr bestimmt sei (Tauer 1989, wie Anm. 115, 102).

<sup>134</sup> Dieses und die zwei folgenden Zitate nach Tauer, wie Anm. 115, 134/136/137.

*droben steht geschrieben, dem kann niemand sich entziehn hienieden.*<sup>135</sup> Doch dann verirrt er sich in der Wüste, ehe er in eine unbekannte Stadt gelangt. Dort wartet auf ihn eine Kombination der Standardmotive ‚Kampf gegen das Ungeheuer‘ und ‚Freierprobe‘<sup>136</sup>, als er von einem Ladenbesitzer erfährt, der hier herrschende Scheich habe eine schöne Tochter, von deren Ehemännern allerdings bisher keiner die Hochzeitsnacht überlebt habe.

Diese orientalische Märchenepisode erinnert unmittelbar an die Vertreibung des bösen Geistes während Tobias' Hochzeitsnacht mit der Tochter des Raguel im persischen Ekbatana (*Buch Tobit*, Kap. 7-8).<sup>137</sup> Wie in der alttestamentlich-hellenistischen Parallele der junge Jude, so übersteht hier des Sohn des Prinzen von Irak entgegen den Befürchtungen des Brautvaters und zur Freude seiner Braut die Hochzeitsnacht, indem er dank Allahs Hilfe die Mächte des Bösen (hier einen schrecklichen Drachen) besiegt. Schon vor der Heldentat hatte er seine feste Zuversicht zum Ausdruck gebracht in der Leitmaxime der ganzen Geschichte: *„Alles geschieht nach dem Ratschluß und der Vorbestimmung.“* Die Hochzeitsfeiern dauern sieben Tage; der Scheich schenkt seinem Schwiegersohn zum Dank die Hälfte seines Reiches. Als er bereits ein Jahr später stirbt, wird der junge Mann sein Nachfolger.

**(Finale)** Gegen Ende dieser ebenso langen wie brillanten Erzählsequenz macht sich fast gleichzeitig mit dem Kindsvater auch der jemenitische Wüstenscheich als ehemaliger Pflegevater auf die Suche nach dem verlorenen Kind. Und wie es die Vorherbestimmung will, begegnen sich die beiden ausgerechnet in jener Stadt, in der die Zielperson ihrer Suche gerade Sultan geworden war. Doch ehe sich alles auf das Glücklichste fügt, beginnt der Pflegevater das Gespräch mit einem langen Bericht über die Situation, wie er seinerzeit mitten in der Wüste in einem Zelt ein neugeborenes Kind mit zweihundert Denaren in einem Beutel gefunden hatte. Bei diesem Detail stutzt der Kindsvater, da er die Geschichte schon einmal *wörtlich und haargenau* von der Kindsmutter gehört hatte, mit der nahe liegenden Erkenntnis: *„Diese Worte betreffen meine Angelegenheit.“*<sup>138</sup> Am Ende des Berichts ahnen beide, dass sie auf dem richtigen Weg sind, und beschließen, im Vertrauen auf Allah (*„und Gott, der Erhabene, wird uns den Weg zu ihm zeigen“*) ihre Suche gemeinsam fortzusetzen.

Doch als sie durch ihren Entschluss, aus der Stadt weiterzureiten, in die Gefahr kommen, die richtige Spur wieder zu verlieren, greift das Schicksal zum letzten Mal ein: *Es geschah nun durch die Vorbestimmung, daß der Sultan an jenem Tag in die Gärten ausritt.*<sup>139</sup> Bei der nun unvermeidlichen finalen Begegnung erkennt der Sultan sofort seinen früheren Pflegevater, den er nach wie vor für seinen tatsächlichen Vater hält, und lädt ihn mitsamt dem unbekanntem Begleiter zu sich ein. Umso größer ist die Verwunderung auf der Gegenseite: *„Warum nimmt uns der Sultan ins Gästehaus? Er kennt uns nicht und wir kennen ihn nicht, das muß irgendeinen Grund haben.“* Nicht geringer ist die Verwunderung darüber, dass sich der Sultan beim Abendessen nahezu ausschließlich mit ihnen unterhält: *„Was soll dies bedeuten?“* Und dann der erzähltechnisch geniale Schluss, als der Sultan sein Gefolge entlässt und das Dreiergespräch mit der beiläufigen Bemerkung eröffnet: *„Wer von euch wüßte uns eine Geschichte zu erzählen, die die Herzen zu ergötzen vermag?“* Und da zuvor schon der Pflegevater dem Kindsvater einiges erzählt hatte, beginnt nun der bisher unerkannte Kindsvater, der Prinz von Irak, seine Lebensgeschichte, und dies zum Vergnügen des längst informierten Lesers bzw. Hörers ganz von Anfang an, mit der notwendigen Konsequenz, dass bei dem Bericht über die Schwierigkeiten, von daheim auszuziehen, sein Sohn irgendwann bei sich denkt: *„Bei Gott, die Geschichte dieses Mannes klingt wie meine eigene Geschichte“*.

<sup>135</sup> Dieses und das folgende Zitat nach Tauer, wie Anm. 115, 141/143.

<sup>136</sup> Zum Kampf gegen das Ungeheuer: Reinhardt, MSM 2012, 303-327; Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 94-103 (Ergänzungsmaterial). Zur Freierprobe: Reinhardt, MSM 2012, 327-359; Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 103-117 (Ergänzungsmaterial).

<sup>137</sup> Näheres bei Reinhardt, MSM 2012, 157f.

<sup>138</sup> Dieses und das folgende Zitat nach Tauer 1989, wie Anm. 115, 150/151.

<sup>139</sup> Dieses und die folgenden vier Zitate nach Tauer 1989, wie Anm. 115, 151/152/152/152/152.

Dann beendet er seinen Bericht nach der Szene in der Grotte, *wie es Gott vorbestimmt hatte*,<sup>140</sup> seiner Abreise und der späteren Geburt des Kindes in der Wüste mit der kürzlichen Heirat und der aktuellen Suche nach dem verlorenen Kind. Doch nicht genug damit: Die Aufforderung des Sultans an den längst erkannten Pflegevater: „*Und kennst auch du eine Geschichte, die der ähnlich ist, die dein Gefährte uns erzählt hat?*“ reizt zum Vergnügen des Lesers bzw. Hörers die Situation narratologisch bis zum Letzten aus. Erst nachdem auch der Angesprochene seine Geschichte *von Anfang bis Ende* erzählt hat, sinken sich die drei Männer in die Arme. Mit dieser Wiedererkennung finden der junge Mann, seine leiblichen Eltern und auch der Pflegevater endgültig zusammen, und erst der Tod setzt ihrem Glück ein Ende.

Das ganze Orientmärchen spielt irgendwo zwischen dem Irak, dem Wolkenberg, der Stadt des Kaufmanns, der großen Wüste und dem Jemen, zu einem nicht fixierbaren Zeitpunkt zwischen nicht namentlich genannten Personen. In der Exposition dominiert das Motiv ‚Mädchen im Turm‘; die weiteren Erzählsequenzen enthalten das Standardmotiv ‚Geburt, Aussetzung und Überleben des Königskindes‘ (mit einer auffälligen Nähe zwischen dem ‚Glückskind‘ im besprochenen Grimmschen Märchen und dem Sohn des Prinzen von Irak), weiterhin die Kombination von Freierprobe und Ungeheuerkampf (nach dem stofflichen Vorbild der alttestamentlichen Tobiasgeschichte) und jede Menge von Reisen bzw. Suchreisen. Wenn dann auch noch das Finale mit der üblichen Wiedererkennung (griech. *anagnōrismós*) der zwischenzeitlich getrennten Hauptpersonen endet, so wird in alledem zugleich die Nähe zum antiken Liebesroman deutlich.

Spezifisch orientalisches sind hingegen die patriarchalische Dominanz der männlichen Protagonisten (z.B. des Kaufmanns bei seiner Entscheidung, den Enkel in der Wüste zurückzulassen) und die bestimmende Rolle der islamischen Religion, die weit über das latente christliche Substrat in Grimmschen Märchen hinausgeht. Zum spezifischen sozialen Hintergrund gehören die Macht der Mächtigen (König von Irak, Wüstenscheich von Jemen) und Reichen (Kaufmann) ebenso wie die Bedeutung des Wunderhengstes einerseits, die Randrolle von Sklaven und Sklavinnen andererseits.

Ganz außergewöhnlich (auch innerhalb der Orientmärchen-Corpora) ist bei dieser Geschichte die brillante Erzähltechnik, und zwar durchgehend von der Exposition über die verschiedenen Schauplätze der späteren Erzählsequenzen bis zur wirklich genialen Handlungsführung im Finale, wo alle Stränge der Vorhandlung erst in einem Zweiergespräch, dann in einem Dreiergespräch zusammenlaufen. Eine entscheidende Rolle kommt dabei den zahlreichen, mehr oder weniger ausführlichen rückblickenden Berichten zwischen den verschiedenen handelnden Personen zu.<sup>141</sup> Auf diese Weise wird zum Vergnügen des Hörers bzw. Lesers immer wieder etwas erzählt, was ihm aus der Vorgeschichte schon wohlbekannt ist – ganz im Gegensatz zu den handlungsbeteiligten Personen. Eine vergleichbare Erzählstrategie findet sich schon ganz ausgeprägt in der antiken bürgerlichen Komödie (z.B. Menander) und im Anschluss daran im antiken Liebesroman, aber auch noch ähnlich raffiniert im nicht ganz so umfangreichen neugriechischen Märchen *Der Goldäpfelbaum und die Höllenfahrt*, in dessen Finale es auf dieselbe Weise zur Wiedererkennung von Vater und heimgekehrtem Sohn kommt.<sup>142</sup>

<sup>140</sup> Dieses und die zwei folgenden Zitate nach Tauer 1989, wie Anm. 115, 153/154/154.

<sup>141</sup> Bericht des Prinzen von Irak in der Wüste vor dem Kaufmann (Tauer 1989, wie Anm. 115, 118f.) und bei der Heimkehr vor seinem Vater (ebd. 130f.); Bericht des Kaufmanns in der Wüste vor dem Prinz von Irak (ebd. 136f.); Bericht des Pflegevaters vor dem Kindsvater (ebd. 149-151); Abschlussberichte des Prinzen von Irak vor dem Pflegevater und seinem eigenen Sohn (ebd. 152f.) bzw. des Pflegevaters vor den beiden anderen (ebd. 154).

<sup>142</sup> Übersetzung: Griechische Märchen. Hrsg. und mit einem Nachwort von Giorgios Sarantis-Aridas. Frankfurt/M. u.a. 1998 (insel taschenbuch 2231), 113-127, spez. 126f. In diesem Fall wird auf die Frage des Königs hin „Weiß keiner ein schönes Märchen, damit die Zeit vergeht?“ und der Antwort der Räte und Diener am Hofe „Von uns weiß keiner mehr ein neues Märchen“ der neue Küchenjunge aufgefordert, ein Märchen zu erzählen. Als er dann seine Lebensgeschichte erzählt, sagt der König irgendwann mit Tränen in den Augen: „Erzähle, mein Söhnchen,

Andererseits ist es die durchgehende **Leitvorstellung der Vorherbestimmung** (*al-quadar*), die als dominierendes Erzählprinzip den Verlauf der Geschichte bestimmt, teils in Form von auktorialen Kommentaren, teils in Grundsatzäußerungen der handelnden Personen. Eine vergleichbare Dichte findet sich allerdings nur noch in wenigen anderen Orientmärchen.<sup>143</sup> Basis dieser auf den ersten Blick fatalistischen Grundkonzeption, die sich bei näherem Hinsehen zugleich als optimistisch erweist, ist die Grundeinstellung der islamischen Weltansicht als Verbindung von gottgläubiger Zuversicht und religiöser Hingabe. Eine solche Haltung entspricht übrigens den traditionellen Vorstellungen dieses und anderer Volksmärchen weitaus mehr als den durch den Koran vorgegebenen theologischen Richtlinien.<sup>144</sup>

Eng damit verbunden ist eine so bemerkenswerte Reduzierung im Spektrum der erfassten Lebenssituationen, dass in diesem Orientmärchen, wie auch schon im behandelten Grimmschen Märchen, in der Summe ein fast ausschließlich positiver Ausschnitt aus der insgesamt als gegeben empfundenen Lebensrealität vorliegt. Hier steht im Zentrum der Glaube an die Allmacht und Allwissenheit Allahs, des Erhabenen, und an die von Ewigkeit her festgesetzte Vorherbestimmung.<sup>145</sup> Wer auf dieser Basis steht, kann sich mit der festen Zuversicht trösten, dass sein persönliches Schicksal ganz in Allahs Hand liegt. Dass der Sohn der Kaufmannstochter und des Prinzen von Irak in diesem Sinn nicht weniger ein ‚Glückskind‘ ist als der Märchenheld in KHM 29, ergibt eine für den ‚einfachen Mann aus dem Volk‘ nicht weniger ermutigende Grundaussage.

### **Kulturhistorisch-narratologische Gesamtbewertung**

Wenn man die Gesamtentwicklung der Erzähltradition von der Antike bis zur Gegenwart überschaut, und zwar speziell die Abfolge vom frühgriechischen Mythos (und seinen altorientalischen Vorstufen) über mittelalterliche Sagen und Legenden sowie die sich herausbildenden Corpora der Orientmärchen bis hin zu neuzeitlichen europäischen Kunst- und Volksmärchen, so lassen sich, auch im Blick auf die jeweils zugrunde liegende Schicksalskonzeption, zwei große narratologische Stränge voneinander scheiden:<sup>146</sup>

---

erzähle, denn diese Geschichte ist meiner eigenen sehr ähnlich“, und der Erzähler gibt sich schließlich ebenfalls als sein heimgekehrter Sohn zu erkennen. – Dieselbe Erzähltechnik bietet auch das Finale des türkischen Volksmärchen *Die Geschichte vom schönen Halwaverkäufer* (Näheres hier auf S. 230).

<sup>143</sup> Im Zusatzmaterial zu den *Märchen aus 1001 Nacht* z.B. in der Geschichte von Prinzessin al-Haifa, ihrem Vater al-Mihrdschan und dem Prinzen Jusuf (Tauer 1989, wie Anm. 115, I 429-498). Auch in der Kernsammlung wundert sich z.B. Kamar ez-Zaman gegen Ende seiner Abenteuergeschichte „über all diese Ereignisse und über den Zufall“: Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten. Zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahr 1839 übertragen von Enno Littmann. Bd. 1-6. Leipzig (Insel) 1923-28, Ndr. Frankfurt/M. (Insel) 1953, II 566.

<sup>144</sup> Vgl. die bemerkenswerte Zusammenfassung von Ibrahim Aslan in Heinzmann 2013, wie Anm. 114, 194: „Aus der Sicht des Koran ist Gott im Besitz des absoluten Willens und der Allmacht und hat für jedes Geschöpf eine Gesetzmäßigkeit festgesetzt, doch zugleich hat Er den Menschen als freies und verantwortliches Wesen erschaffen (4/122, 124; 53/39, 52/21). Daraus ergibt sich, dass der Fatalismus den Prinzipien des Koran widerspricht. Dennoch sind auch heute noch fatalistische Einstellungen in der islamischen Welt verbreitet.“

<sup>145</sup> Eine Parallele aus der europäischen Märchentradition bietet das neugriechische Volksmärchen *Was in den Sternen geschrieben steht, ist unauslöschlich* (Basisübersetzung: Neugriechische Märchen. Hrsg. von P. Kretschmer. Jena (Diederichs) 1919, 84-89; aus Kreta), in dem anstelle des islamischen Fatalismus (Allmacht Allahs, das persönliche Schicksal des Einzelnen ganz in Allahs Hand) das entsprechende christliche Schicksalsdenken (mit Gott dem Allmächtigen samt seinen Engeln und Heiligen sowie dem Apostel Petrus an der Pforte des Paradieses) dominiert. Der Märchentitel ist exemplifiziert an einem kleinen Mohrenknaben, der von einem Königspaar als Pflegekind aufgezogen wird, bis er und die Pflegeeltern gleichzeitig die Traumbotschaft empfangen, ihm sei bestimmt, die Königstochter zur Frau zu bekommen. Als ihn daraufhin die Pflegeeltern verjagen, macht er sich auf den langen Weg zu Gott dem Allmächtigen, der ihm nicht nur seine Schicksalsbestimmung bestätigt, sondern ihn auch so instruiert, dass er bald nach seiner Heimkehr tatsächlich vom König als Schwiegersohn akzeptiert wird.

<sup>146</sup> Grundlage der folgenden Ausführungen: Reinhardt, MSM 2012, 72f.

(1) Die skeptisch-kritische Weltsicht des frühgriechischen Mythos bezieht sich mit ihrem spezifischen Schicksalsdenken auf die ganze Bandbreite des menschlichen Lebens von der Geburt bis zum Tod, von der Jugend bis zum Alter, von ersten Heldentaten bis zum Erringen einer öffentlichen Machtstellung, aber nicht weniger auf das private Lebensglück, auf Lebenspartner bzw. -partnerin, auf Kinder und Enkel (nicht nur zum Zweck der Fortpflanzung und Erhaltung der eigenen Dynastie). Diese im frühgriechischen Mythos begründete Erzähltradition zielt primär auf reflektierende Bewältigung der ganzen Lebenswirklichkeit mit durchaus problematisierender Gesamttendenz und den drei zentralen Basisfaktoren Gewissen, Rechenschaft und Verantwortung.

Bei der regulativen Grundtendenz des antiken Mythos überrascht es nicht, dass warnende oder gar abschreckende Beispiele insgesamt im Vordergrund stehen, speziell wenn es – wie bei Labdakos, Laios, Oidipous und deren Nachkommen – um die exemplarische Schicksalhaftigkeit eines einzelnen Geschlechterfluchs geht. Auch andere spektakuläre Heroengestalten wie Bellerophontes, Theseus, Iason, Meleagros (Kalydonische Eberjagd), Hektor (Tod durch Achilleus im Troianischen Krieg) und der Große Aias (Selbstmord gegen Ende des Troianischen Krieges) nehmen kein gutes Ende. Selbst der Zeussohn Herakles muss eine lange irdische Leidensgeschichte hinter sich bringen, ehe er als einziger der Heroen in den Olymp aufgenommen wird. Der Zeus-Urenkel Achilleus endet nach Homers *Odyssee* (11,385-568) wie Agamemnon und der Zeus-Urenkel Großer Aias in der Unterwelt, während er nach Arktinos, *Aithiopsis* und Pindar (*Olympien* 2,78-80) immerhin auf die Inseln der Seligen entrückt wird.<sup>147</sup> Ähnlich gut ergeht es dem frühen ‚Märchenhelden‘ Kadmos, der am Ende seines Lebens auf die Inseln der Seligen kommt (Pindar) bzw. zusammen mit seiner Gattin Harmonia von Zeus ins Elysion geleitet wird (Apollodor 3,39). Dem ‚Märchenhelden‘ Perseus sind ein langes Leben mit Andromeda und zahlreiche Nachkommen beschieden. Erst in hellenistischen Mythennovellen (z.B. Pygmalion nach Ovid, *Metamorphosen* 10,243-297) und Alltagsnovellen (z.B. Akontios und Kydippe nach Ovid, *Heroides* 20-21) gibt es zunehmend eindeutige Fälle von *happy end*.

Wie in frühgriechischen Mythen, so überwiegen auch in mittelalterlichen Heldensagen und wichtigen Belegen der neueren Dramen- und Romantradition mit einem vergleichsweise breiten Spektrum von herangezogenen Lebensthemen z.T. spektakuläre Fälle von tragischem Ausgang (z.B. Siegfried im *Nibelungenlied*, Macbeth oder King Lear bei Shakespeare, die Titelheldin von Walter Scotts Historienroman *The Bride of Lammermoor* 1819 als Vorlage für Donizettis bekannte Oper 1835). Insgesamt allerdings spielt dieser erste Strang mit seiner grundsätzlich skeptisch-kritischen Weltsicht neuerdings in Moderne und Postmoderne eine zunehmend geringe Rolle.

(2) Gegen Ende der großen mythischen Epoche, in der späten attischen Tragödie (spez. Euripides; 2. H. 5. Jh. v. Chr.), vor allem aber in der attischen Mittleren und Neuen Komödie (Mésē/Néa; 4. Jh. v. Chr.), ergeben sich unter veränderten soziokulturellen Voraussetzungen einige gravierende Verschiebungen in Themenspektrum und Prioritäten. Nun geht es nicht mehr nur um die skeptisch-kritische Betrachtung des Lebens insgesamt, sondern zunehmend auch um die optimistische Verabsolutierung eines wesentlichen Teilbereichs des Lebens, eben der aufsteigenden Mittelphase (griech. *akmē*), in der es entscheidend um persönliches Lebensglück geht mit der zentralen Frage des Lebenspartners. Spätestens die attische Neue Komödie mit den drei Hauptvertretern Menander, Philemon und Diphilos (um 330-280 v. Chr.) konzentriert sich nahezu ausschließlich auf die dramatische Grundhandlung, wie ein letztlich füreinander bestimmtes Liebespaar trotz allen Widrigkeiten der Umstände, die kurzfristig auch zu einer schweren Gefährdung der Beziehung führen können, schließlich doch im *happy end* zusammenkommt. Während dieser Prozess nach den Konventionen der bürgerlichen Komödie noch durch die aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung auf einen Schauplatz, den

<sup>147</sup> Zur Entrückung ins Elysion bzw. auf die Inseln der Seligen u.ä.: Reinhardt, MH Ntr. 2018, 117 (zu MH 50).

Verlauf eines einzigen Tages und einen dramatisch geradlinigen *plot* (griech. *hypóthesis*, lat. *fabula*) begrenzt ist, entfallen diese Beschränkungen ab dem 3. Jahrhundert v. Chr. in einer neuen literarischen Einzelgattung: im Liebesroman.

Dieser zweite narratologische Strang, bei der Betrachtung des Lebens vorwiegend durch die rosarote Brille fast immer zum *happy end* zu kommen, führt von den Anfängen des bürgerlichen Lustspiels und vom antiken Liebesroman über Apuleius' literarisches Kunstmärchen von Amor und Psyche (um 160 n. Chr.: Ausnahmefall mit vorwiegend göttlichen Akteuren in mythischem Handlungsrahmen, vermutlich nach hellenistischer Vorlage 2. Jh. v. Chr.) unmittelbar in die weitere mittelalterliche und neuzeitliche Entwicklung des literarischen Komplexes Sage, der literarischen Einzelgattungen Legende und Novelle, vor allem aber der literarischen Einzelgattung Märchen, und zwar außereuropäisch in den wohl bis auf südostasiatische Ursprünge zurückgehenden Corpora der Orientmärchen, europäisch in den neueren Kunst- und Volksmärchen mit den Hauptvertretern Giambattista Basile, Charles Perrault, Madame d'Aulnoy und den Brüdern Grimm. Am Ende dieser Entwicklung stehen aktuell die beim breiten Publikum beliebten Liebes- und Trivialromane von Hedwig Courts-Mahler bis Rosamunde Pilcher sowie die nicht weniger beliebten *soap operas* und ‚Schulzen‘ im Film- und Fernsehprogramm der Gegenwart. Dabei zielt dieser zweite Erzählstrang primär auf angenehme, weil in den Ergebnissen weitgehend vorhersehbare Unterhaltung im geradezu illusionistischen Rahmen einer ‚kleinen heilen Welt‘, durchweg ohne reflektierende Auseinandersetzung mit der ganzen, bisweilen überaus harten Lebenswirklichkeit.

Insgesamt geht es kaum noch um das im heidnischen Polytheismus begründete, kritisch-skeptische Schicksalsdenken des Mythos (Beleg 1) oder auch um die im christlichen Monotheismus begründete Erlösungserwartung des göttlichen Heilsgeschehens für die Menschheit (Beleg 2) bzw. die im islamischen Monotheismus begründete Mischung aus gottgläubiger Zuversicht und Hingabe als Basis des traditionellen ‚Fatalismus‘ in Orientmärchen (Beleg 4). Denn nicht mehr die Religion ist heutzutage in der westlichen Welt ‚Opium für das Volk‘, sondern als deren säkularisierte Sublimierung (oder besser Trivialisierung) die Sehnsucht nach dem *happy end* im Rahmen eines ebenso unbewussten wie allgemein dominierenden ‚Schwarz-Weiß-Denkens‘.

Was speziell die europäischen Märchen betrifft (Beleg 3), so prägte diese Neigung zu bipolarem Schematismus neuerdings auch die narratologische Diskussion.<sup>148</sup> Bruno Bettelheim versah in seinem Bestseller ‚Kinder brauchen Märchen‘ (1975/77)<sup>149</sup> den literaturtheoretischen Abschnitt ‚Märchen versus Mythos‘ mit dem publikumswirksamen Untertitel ‚Optimismus versus Pessimismus‘<sup>150</sup> – und welche (Groß-)Eltern werden sich bei dieser Alternative nicht im Interesse ihrer Zöglinge für die helle, lebensoffene Option entscheiden?! Bettelheims ebenso kurze wie suggestive Ausführungen wählen als Einstieg den Satz: *Nicht nur wesentliche Ähnlichkeiten, sondern auch inhärente Unterschiede lassen sich zwischen Sagen [= Mythen] und Märchen feststellen.*<sup>151</sup> Dass der Begriff ‚Mythos‘ bei Bettelheim gelegentlich durch den äquivalenten Begriff ‚Sage‘ ersetzt wird, ist bezeichnend für die Gesamtintention:

*Vereinfacht ausgedrückt, weckt die Sage [= Mythos] den vorherrschenden Eindruck: Das ist völlig einmalig; es könnte keinem anderen Menschen zugestoßen und in keinem anderen Rahmen geschehen sein; diese Begebenheiten sind grandios und staunenerregend; ein gewöhnlicher Sterblicher konnte sie nicht erleben. [...] Die Ereignisse im Märchen dagegen, die häufig ungewöhnlich und höchst unwahrscheinlich sind, werden stets als etwas dargestellt, das jeder bei einem Spaziergang draußen im Wald erleben könnte. [...] Noch bedeutsamer ist der Unterschied zwischen den Schlüssen. Die Sage [=*

<sup>148</sup> Die folgenden Ausführungen entsprechen dem kritischen Diskurs bei Reinhardt, MSM 2012, 141-145.

<sup>149</sup> Bruno Bettelheim, Kinder brauchen Märchen. Stuttgart 1977 (unv. Ndr. München 1996; amer. OA: ‚The Uses of Enchantment‘, New York 1975).

<sup>150</sup> Bettelheim 1977, wie Anm. 149, 38-43.

<sup>151</sup> Bettelheim 1977, wie Anm. 149, 39.

Mythos] endet fast immer tragisch, das Märchen geht stets gut aus. [...] Der Mythos ist pessimistisch, während das Märchen optimistisch ist, wie tödlich ernst auch einzelne Züge sein mögen. Diese entscheidende Andersartigkeit stellt das Märchen in Gegensatz zu anderen Geschichten, in denen ebenso phantastische Dinge geschehen, ob der glückliche Ausgang nun den Tugenden des Helden, dem Zufall oder dem Eingreifen übernatürlicher Mächte zu verdanken ist.<sup>152</sup>

Anschließend wird das Märchen ohne nähere Differenzierung (z.B. zwischen den Brüdern Grimm, Perrault, Madame d'Aulnoy und Basile) den anderen Kernbereichen von *folktale* gegenübergestellt, ohne dass z.B. die Spezifika von Mythos<sup>153</sup>, vor allem aber die wirkliche ‚Sage‘ als eigenständiger dritter Faktor berücksichtigt würden. Noch bedenklicher ist der gleitende Übergang von *fast immer tragisch* (Mythos) und *geht stets gut aus* (Märchen) zur rein bipolaren Antithese *pessimistisch* (Mythos; was ist eigentlich mit der ‚Sage‘?) und *optimistisch* (Märchen). Die weiteren Ausführungen zu Oidipous/ ‚Ödipuskomplex‘<sup>154</sup> orientieren sich kaum am frühgriechischen Schicksalsdenken, dafür umso mehr an entwicklungspsychologischen bzw. psychoanalytischen Kriterien. Der folgende Vergleich zwischen Mythenhelden und Märchenhelden läuft denn auch auf das pauschale Résumé hinaus:

*Die Mythen projizieren eine Idealpersönlichkeit, die auf der Grundlage der Forderungen des Über-Ich handelt, während Märchen eine Ich-Integration schildern, die Spielraum für die angemessene Befriedigung von Es-Wünschen läßt. Dieser Unterschied erklärt den Kontrast zwischen dem durchgängigen Pessimismus der Mythen und dem wesensgemäßen Optimismus der Märchen.*<sup>155</sup>

Diesen Ansatz verstärkte Almut-Barbara Renger (2006)<sup>156</sup> zum rein bipolaren Vergleich von Mythen und Märchen. ‚Begriffsoptionen‘ wie *Zwang vs. Freiheit, Untergang vs. Überleben, Terror vs. Spiel*<sup>157</sup> sind allerdings in dieser Ausschließlichkeit unangemessen. So entsprechen etwa Grimmsche Märchen wie *Der Wolf und die sieben Geißlein* (KHM 5), *Hänsel und Gretel* (KHM 15), *Rotkäppchen* (KHM 26), *Der Räuberbräutigam* (KHM 40), *Frau Trude* (KHM 43), *Die sechs Schwäne* (KHM 49), *Sneewittchen* (KHM 53), *Einäuglein, Zweiäuglein und Dreiäuglein* (KHM 130), *Das Lämmchen und Fischchen* (KHM 141) und *Die alte Bettelfrau* (KHM 150), die Expositionen von *Der singende Knochen* (KHM 28), *Von dem Machandelboom* (KHM 47), *Der liebste Roland* (KHM 56) und *Die beiden Wanderer* (KHM 107) oder das Finale von *Der treue Johannes* (KHM 6) entschieden eher dem Begriffspaar ‚Zwang/Terror‘ als dem Gegenpaar ‚Freiheit/Spiel‘.<sup>158</sup> Und für den Mythos gibt es nicht nur ernste mediale Gattungen wie Epos und Tragödie, sondern auch unernste wie die frühe Mythenburleske (z.B. in den *Homerischen Hymnen*), das Satyrspiel als institutionelle Abrundung jeder tragischen Trilogie und die Mythentravestie als spätere mythische ‚Spielart‘ der Gattung Komödie. Renger hingegen betont vor allem die Unterschiede:

*Das Märchen protestiert gewissermaßen gegen eine mythische Weltsicht und bietet ein optimistischeres Verständnis der Welt an. So gesehen kann seine Botschaft die immer mögliche, aber vom Mythos verdrängte Option einer Befreiung aus diesem sein.*<sup>159</sup>

<sup>152</sup> Bettelheim 1977, wie Anm. 149, 39-40.

<sup>153</sup> So spielt im frühgriechischen Mythos der Zufall keine Rolle, wenn der Heros (= ‚Held‘) als Handlungsträger nicht aufgrund eigener ‚Tugenden‘ in manchen Fällen einen ‚glücklichen Ausgang‘ herbeiführt, sondern grundsätzlich dem Schicksalskonzept (= ‚Einfluss übernatürlicher Mächte‘) unterworfen ist.

<sup>154</sup> Bettelheim 1977, wie Anm. 149, 40f.

<sup>155</sup> Bettelheim 1977, wie Anm. 149, 43.

<sup>156</sup> Almut Renger, *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin. Eine gattungstheoretische Studie.* Stuttgart (u.a.) 2006.

<sup>157</sup> Nach Renger 2006, wie Anm. 156, Rückseite des hinteren Buchdeckels; entsprechend spez. 81-99.

<sup>158</sup> Zu Terror/Grausamkeit in Märchen: Reinhardt MSM 2012, 142 (mit Anm. 618; dort weitere Lit.; außerdem: Carl-Heinz Mallet, *Kopf ab! Gewalt in Märchen.* Hamburg u.a. 1985); Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 11 bzw. 45-47 (zu MSM 142).

<sup>159</sup> Nach Renger 2006, wie Anm. 156, Rückseite des hinteren Buchdeckels; entsprechend 70-105.



Doch stehen für ‚Botschaft des Märchens‘ nach Renger nicht nur Begriffe wie ‚Befreiung‘ und ‚optimistischeres Verständnis der Welt‘: *Märchen führen exemplarisch Individuation und Emanzipation vor. Sie bieten Erlösung von den Zwängen an, denen sich der Mythenheld beispielgebend unterwirft, und streben auf ein positives Ende zu.*<sup>160</sup> Als Kontrastprogramm ergibt sich nach Renger für die ‚mythische Weltsicht‘: *Das zentrale Moment, das sich in dem antiken Szenario bezeugt, ist der für die Mythen so charakteristische Terror*<sup>161</sup> und *Dabei operieren sie mit der existentiellen Kategorie Angst.*<sup>162</sup>

Wenn also für Renger Freiheit, Offenheit, Individuation und Emanzipation als zentrale ‚Botschaft des Märchens‘ zugleich dem (Gegen-)Bereich des Mythos ganz und gar fremd sein sollen, so beweist gerade diese Fehleinschätzung, wie sehr ihr Gesamtkonzept, ebenso wie z.B. schon die Bettelheimsche Antithese *Märchen versus Mythos = Optimismus versus Pessimismus*, im Endeffekt auf ein Schwarz-Weiß-Schema hinausläuft, das, so spezifisch es für die Gattung Märchen selbst sein mag, sich für den Vergleich zwischen Mythen und Märchen spätestens dann als unangemessen erweist, wenn man die Sagen als dritten Kernbereich heranzieht. Dass ein Vergleich zwischen Mythos und Märchen nicht notwendig auf einen Gegensatz hinauslaufen muss, zeigt schon die frühere Einschätzung bei dem Märchenforscher Friedrich von der Leyen (1924): *Von den Kennzeichen der Märchenform seien diese genannt: Fülle der Abenteuer und Wunder, in buntem Wechsel, auch in Spiel und Ernst durcheinanderstehend.*<sup>163</sup> In späteren Beiträgen betonte derselbe Forscher, das Märchen als *die verspielte Tochter des Mythos* enthalte eine *Mischung von Spiel und Ernst*, wobei beides für das Märchen *gleich notwendig* sei.<sup>164</sup>

Insgesamt spiegelt der zweite narratologische Strang, in dem die literarische Gattung Märchen in ihrer europäischen Ausprägung einen zentralen Bestandteil darstellt, in weitaus geringerem Maße als der erste Strang die ganze menschliche Lebenswirklichkeit wider. Allerdings kommt ihm in der jüngsten Entwicklung der Erzähltradition eine immer größere Bedeutung zu. Dies dürfte auch zusammenhängen mit dem soziokulturellen Gesamttrend zu Unterhaltung, Spiel, Spaß und der zunehmenden Neigung, durch möglichst einfache Grundmodelle die alltägliche Lebenswelt halbwegs adäquat zu erfassen oder gar scheinbar zu erklären. Nun mag in aktuellen Film- oder Fernsehprogrammen eine nette Liebeskomödie ebenso wie die intelligente Neuverfilmung eines Grimmschen Märchens durchaus ihren Lustgewinn haben.<sup>165</sup> Andererseits sollte man sich gerade wegen der unbewusst kollektiven Vorprägungen das kritische Bewusstsein bewahren, dass aus einer rein bipolaren Weltsicht kaum eine angemessene Gesamtvorstellung von Leben, Schicksal und persönlicher Verantwortlichkeit des Entscheidens ableitbar ist.<sup>166</sup>

<sup>160</sup> Renger 2006, wie Anm. 156, 100.

<sup>161</sup> Renger 2006, wie Anm. 156, 98.

<sup>162</sup> Renger 2006, wie Anm. 156, 99.

<sup>163</sup> Friedrich von der Leyen, Zum Problem der Form bei Märchen (1924). In: Felix Karlinger, Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum. Darmstadt 1983 (Grundzüge 51), 74-83, Zitat 75.

<sup>164</sup> Zitate nach Friedrich von der Leyen, Das Märchen. Ein Versuch. 4. Auflage von F. v. d. L. und Kurt Schier. Heidelberg 1958, 97 bzw. ds., Mythos und Märchen. In: Deutsche Vierteljahreszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 33, 1959, 358.

<sup>165</sup> Dazu als positive Einzelbeispiele die Neuverfilmungen von *König Drosselbart* (KHM 52; 1984; Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 136 zu MSM 392) und *Rumpelstilzchen* (KHM 55; 2009; ebd. 168 zu MSM 500); als Kontrastprogramm die Neufassung von *Die weiße Schlange* (KHM 17; 2015; ebd. 41 zu MSM 112).

<sup>166</sup> Zu fiktionaler Literatur als ‚Spiegel des Lebens‘ und ‚Chance zur Identifikation‘ grundsätzlich Reinhardt, MSM 2012, 5 (Vorbemerkung); Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 18 (zu MSM 5).

**(16) Drei außergewöhnliche Freierproben auf einmal:  
Das neugriechische Volksmärchen *Das goldene Kästchen* (urspr. 2018)<sup>1</sup>**

Für Harm-Peer Zimmermann  
als Zeichen der Wertschätzung

**Zusammenfassung:** Nach kurzer Übersicht zur Grundstruktur bzw. ergänzenden Details des Standardmotivs ‚Freierprobe‘ (ATU 851ff.) und zur aktuellen Forschungssituation bietet der Beitrag eine gründliche Würdigung eines bisher m.W. kaum beachteten neugriechischen Volksmärchens von bemerkenswerter erzählerischer Qualität, das zugleich zu den ungewöhnlichsten Varianten des Kernmotivs zählt im Blick auf dessen differenzierte Verwendung sowohl in der Rahmenhandlung wie auch in dem dritten im weiteren Verlauf erzählten Binnenmärchen. Zur Bestätigung dieser Einschätzung wird ein breites Parallelmaterial aus der europäischen und auch orientalischen Erzähltradition herangezogen, insbesondere zu den Erzähltypen *Der Drachenkämpfer* (ATU 300), *Die kunstfertigen Brüder* (ATU 653) und *Die außerordentlichen Begleiter* (ATU 513). – Die Nachträge 2019 beziehen sich auf zwei wesentliche Ergänzungen aus türkischen Volksmärchen, einerseits eine verblüffende Parallele zum zweiten Binnenmärchen, andererseits die vermutliche orientalische Vorlage für das hier behandelte neugriechische Volksmärchen.

**Einführung:**

Zu den Standardmotiven im europäischen *folktale* und darüber hinaus gehört die *Freierprobe* (ATU 851ff.: *Wooing*).<sup>2</sup> In der üblichen Grundkonstellation sehen sich männliche Bewerber durchweg mit einer oder mehreren Aufgaben konfrontiert, die in der älteren Erzähltradition eher der Brautvater stellt, später meist die unworbene Braut selbst, überwiegend mit lebensbedrohenden Konsequenzen für den Fall, dass ein Bewerber scheitert. Die Begleitumstände sind meist recht komplex und differenziert, was den Verlauf (z.B. Schwierigkeit der Aufgabe(n), Ausscheidungs- oder Einzelkampf) und den weiteren Fortgang betrifft (z.B. eine oder gar mehrere Zusatzaufgaben).

Im Anschluss an die ältere Monographie zum Thema von Friedmar Geißler (1955) und die grundlegende Zusammenstellung von Basisbelegen in Elisabeth Frenzels Standardwerk ‚Motive der Weltliteratur‘ (6. Aufl. 2008) behandelte meine Einführung zur europäischen Erzählforschung (2012; mit Nachträgen 2016) in Teil B eine Reihe exemplarischer Motivvarianten. Bei der aktuellen Arbeit an weiteren Nachträgen wurde ich eher zufällig auf das Zaubermärchen ‚*Das goldene Kästchen*‘<sup>3</sup> aufmerksam, das nicht nur zu den längsten neugriechischen Volksmärchen gehört, sondern dank seiner narrativen Qualitäten nach meiner Einschätzung wohl auch zu den ungewöhnlichsten Varianten des Kernmotivs – Grund genug, dieses erzählerische Glanzstück in allen Einzelheiten zu präsentieren.

<sup>1</sup> Originalbeitrag, entstanden bei den Vorarbeiten zu Reinhardt, MSM Ntr. 2018 (Mainz 2019), 115-117.

<sup>2</sup> Zum Kernmotiv: HDM 1 (1930/33) s.v. Brautwerbungsmärchen, 316-320 (Lutz Mackensen); HDM 2 (1934/40) s.v. Freierwettkampf, 225-227 (Aly); Friedmar Geißler, Brautwerbung in der Weltliteratur. Halle/Saale 1955, spez. 118ff. (VI. Aufgaben, Proben, Prüfungen); EM 5 (1987) s.v. Freier, Freierproben, 227-236 (Elisabeth Frenzel); EM 8 (1996) s.v. Köpfe auf Pfählen, 260-264 (Barbara Gobrecht); EM 11 (2004) s.v. Prüfung, 1-5 (Katalin Horn)/ s.v. Rätsel, 267-275 (Helmut Fischer)/ s.v. Rätselprinzessin, 286-294 (Christian Goldberg); Hans-Jörg Uther, The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Helsinki 2004 (Folklore Fellows Communications 284-286), Ndr. 2011, I 478ff. (Nr. 851ff.); Elisabeth Frenzel, Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 6. Aufl. 2008 (Kröners Taschenausgabe 301), 181-192; Reinhardt, MSM 2012, 327-359; Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 103-117 (Ergänzungsmaterial).

<sup>3</sup> Basisübersetzung: Griechische Märchen. Hrsg. und mit einem Nachwort von Georgios Sarantis-Aridas. Frankfurt/M., Leipzig 1998 (insel taschenbuch 2231), 255-274.

### Zur Exposition der Rahmenhandlung:

Bereits die Exposition bietet das bei einer Freierprobe höchst ungewöhnliche Detail, dass der spätere Bewerber, einziger Sohn eines reichen Kaufmanns, entgegen dem dringenden Wunsch seines Vaters und trotz dem guten Zureden aller Freunde und Verwandten zum definitiven Entschluss gekommen ist, nie heiraten zu wollen. Unter der plausiblen Voraussetzung, dass auch die später Umworbene ihre Bedingung stellt, *weil sie nie heiraten will*, fällt es schwer, zu dieser erzählerischen Konstellation Vergleichbares zu finden.

Immerhin gibt es in den Orientmärchen eine ähnlich außergewöhnliche Parallele in den *Märchen aus 1001 Nacht* mit der *Liebesgeschichte von Kamar ez-Zaman und Bedur*.<sup>4</sup> Weil der schöne Prinz aus einem westlichen Inselreich und die schöne chinesische Prinzessin eine Heirat kategorisch ablehnen, werden sie von der Fee Maimuna und dem Geist Danhasch für nur eine Nacht zusammengebracht, ohne sich gleichzeitig wahrzunehmen, mit der Konsequenz, dass nach einem nächtlichen Ringtausch Kamar ez-Zaman im fernen Westen und Bedur im fernen Osten vor Sehnsucht nacheinander fast vergehen.

Daraufhin verkündet Bedurs Vater, wer seine liebeskranke Tochter heile, solle sie zur Frau bekommen und dazu das ganze Reich (bzw. die Hälfte des Reiches); wer nicht, der solle hingerichtet und sein Kopf vor dem Tor des Palastes aufgefplant werden. Als in China niemand die Prinzessin heilen kann und schon einhundertfünfzig Köpfe zur Abschreckung von den Zinnen des Schlosses herabschauen (bzw. vierzig Ärzte und vierzig Sterndeuter ihr Leben gelassen haben), sucht der mit Bedur aufgewachsene Sohn ihrer Amme, Marsawan, in Frauenkleidern die Prinzessin auf und tritt mit ihrer Zustimmung eine Suchreise in den fernen Westen an. Schließlich gelingt es ihm, den nicht weniger liebeskranken Prinzen zu finden und nach China zu holen. Am dortigen Hof verspricht dieser erst einmal als angeblicher Sterndeuter und Magier die Heilung der Prinzessin, schickt Bedur als Erkennungszeichen ihren Ring und fordert sie auf, ihm seinen Ring zur Bestätigung zurückzuschicken. So besteht er die Freierprobe, nachdem er vorher schon von Leuten aus dem Volk und dann vom Kaiser selbst vor dem übergroßen Risiko gewarnt wurde – ganz so wie in einer berühmten Parallele aus den *Märchen aus 1001 Tag* Prinz Kalaf vor seiner Begegnung mit der ebenso schönen wie mitleidlosen chinesischen Prinzessin und Rätselstellerin Turandot.<sup>5</sup>

Wenn in unserem neugriechischen Märchen die Umworbene eine Prinzessin von wunderbarer Schönheit aus einem entfernten Königreich ist, so bleibt das ebenso im Rahmen des beim Kernmotiv Üblichen wie ihre Ankündigung, sie werde jedem gescheiterten Bewerber den Kopf abschlagen lassen. Ganz ungewöhnlich hingegen ist die Bedingung dieser Freierprobe. Hier will die Prinzessin von den Bewerbern nicht etwa in einem Wettlauf besiegt werden (wie z.B. Atalante, Rosimunda u.a.)<sup>6</sup> oder ihre drei Fragen richtig beantwortet bekommen (wie z.B. Turandot).<sup>7</sup> Der speziellen Variante unseres Märchens kommt schon näher, wenn eine Prinzessin zum Lachen gebracht werden soll, z.B. Milla in einem Märchenschwank von Basile (*Pentamerone* 3,5) bzw. ihre Standesgenossin in *Die goldene Gans* (KHM 64)<sup>8</sup>, oder wenn die dänische Prinzessin Syrith im Einvernehmen mit ihrem Vater

<sup>4</sup> Basisübersetzung: Tausendundeine Nacht. Neufassung von Inge Dreecken, Originalübersetzung der Breslauer Handschrift von Gustav Weil [Stuttgart 1838-41]. Stuttgart 1982 (mit Ndr.), I 546ff., zur Freierprobe I 590-596; Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten. Zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahr 1839 übertr. von Enno Littmann. Leipzig (Insel) 1923-28, Ndr. Frankfurt/M. 1953, II 357ff., zur Freierprobe II 428-437. Vgl. Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 104f. (Freierprobe), 130 (Verstellung).

<sup>5</sup> Basisübersetzung: Tausendundein Tag. Orientalische Erzählungen. Niedergeschrieben von dem Derwisch Mokles. Ins Deutsche übersetzt von Konrad Haemmerling. München 1962 (Heyne Paperbacks 2), 85-133; Erzählungen aus tausendundein Tag, vermehrt um andere morgenländische Geschichten. Hrsg. von Paul Ernst, übersetzt von Felix Paul Greve (Bd. 1) bzw. Paul Hansmann (Bd. 2.). Frankfurt/M. 1987 (insel taschenbuch 1001), I 230-303. Vgl. auch Reinhardt, MSM 2012, 344-346.

<sup>6</sup> Zu Atalante: Reinhardt, MH 2011, 398-400; Reinhardt, MSM 2012, 328-331. Zu Rosimunda: ebd. 343f.

<sup>7</sup> Nähere Angaben schon in Anm. 5.

<sup>8</sup> Zu *Pentamerone* 3,5: Reinhardt, MSM 2012, 348f. Zu KHM 64: ebd. 349f.

Sywald die Bedingung stellt, nur der solle ihr Gatte werden, dem es gelinge, sie dazu zu bringen, seinen Blick zu erwidern (Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum* 7,4).<sup>9</sup>

Genau auf das Gegenteil wie im neugriechischen Märchen zielt die Bedingung in der Freierprobe des norwegischen Volksmärchens *Die Prinzessin, die keiner zum Schweigen bringen konnte* und des schwedischen Pendants *Die Prinzessin, die niemals heiraten wollte*.<sup>10</sup> Denn in unserem Fall hat die unerbittliche Prinzessin das erbarmungslose Gelübde getan, **nur den zu heiraten, dem es gelinge, sie an drei Abenden hintereinander zum Sprechen bringen** (also zugleich ein Musterbeispiel für die gerade in Verbindung mit diesem Kernmotiv beliebte Trias der gestellten Aufgaben).<sup>11</sup> Anders gesagt, ein erfolgreicher Bewerber soll das nahezu Unmögliche schaffen, gegen ihren Willen ihr beharrliches Schweigen zu brechen; sonst soll ihm auch hier der Tod sicher sein.

Eine der m. W. sehr seltenen Parallelen dieses Motivdetails in der gesamten Erzähltradition und zugleich eine interessante Vorstufe zum *plot* unseres Märchens bietet ein weiteres neugriechisches Volksmärchen. In der längeren Geschichte ***Die goldenen Zweige***<sup>12</sup> gewinnt der Märchenheld Giannis/Jannis auf seiner Suche nach den Titelobjekten für sich den Sohn der Sonne, den Sohn des Mondes und den Sohn des Meeres als Reisegefährten und Blutsbrüder. Aus Dankbarkeit für ihre Dienste nimmt er im weiteren Verlauf zu ihren Gunsten gleich drei Freierproben auf sich (vgl. schon Siegfried für Gunther im mittelalterlichen *Nibelungenlied*), um ihnen jeweils zu einer Königstochter als Frau zu verhelfen. Am schwierigsten gestaltet sich die dritte und letzte Freierprobe auf Leben und Tod, bei der eine schweigende Königstochter im Verlauf einer einzigen Nacht zum Sprechen gebracht werden muss. Nach den hilfreichen Instruktionen seines sprechenden Wunderpferdes bleibt Giannis/Jannis erfolgreich dank einem Spiegel mit doppelter Rückwand, hinter dem sich der Sohn des Meeres verbirgt. Als die Königstochter zunächst beharrlich schweigt, beginnt der Märchenheld ersatzweise einen Dialog scheinbar mit dem sprechenden Spiegel und lässt sich von diesem bzw. dem dahinter verborgenen Blutsbruder ein im Verhältnis zur Rahmenhandlung längeres Märchen erzählen. Nach dessen glücklichem Ausgang ist die Königstochter so verblüfft, dass sie, ohne groß nachzudenken, die spontane Frage stellt: „Aber wie ist es möglich, dass der Spiegel spricht?“ Damit hat sie ihre Freierprobe verloren und Giannis/Jannis auch dem dritten Blutsbruder zur Frau verholfen.

Zurück zu unserem Märchen, in dem sich der bisher nicht gerade heiratswillige junge Kaufmannssohn zur großen Überraschung seines gesamten Umfelds entschließt, sein Leben für diese zum Schweigen entschlossene Prinzessin aufs Spiel zu setzen. Weder das Entsetzen seines Vaters, der ihn schließlich mit einem Pferd, viel Geld und seinem Segen ziehen lassen muss, kann ihn davon abhalten noch später die Warnungen des fremden Königs vor Boshaftigkeit und Grausamkeit seiner Tochter. Singulär in der Tradition des Kernmotivs ist allerdings der Schwur ihres königlichen Vaters, der inzwischen des vielen Blutvergießens müde ist, wenn auch dieser schöne edle Bewerber wieder scheitern werde, zugleich mit ihrem letzten Opfer auch seine boshafte grausame Tochter hinrichten zu lassen. Darum geht es also auch noch.

Und dann passiert erneut etwas Ungewöhnliches: Im Gegensatz zu anderen Schicksalsgenossen, z.B. Prinz Kalaf, der sich über die Warnungen von Turandots kaiserlichem

<sup>9</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 342f.

<sup>10</sup> Basisübersetzungen: Norwegische Märchen. Hrsg. von Hans-Jürgen Hube. Frankfurt/M. (Insel) 1992, 35-36; Schwedische Volksmärchen. Hrsg. und übers. von Kurt Schier. Düsseldorf (Diederichs) 1971, 171-174.

<sup>11</sup> Zu diesem Standardmotiv: Reinhardt, MSM 2012, 478-503, spez. 487ff. (Märchen, incl. Freierproben). – Die dort behandelten Belege für diese Motivkombination sind zu ergänzen z.B. durch das schottische Märchen *Der Königssohn und der Mann mit dem grünen Mantel* (Ü: Agricola 1991/2001, wie Anm. 48, 172-184), die isländischen Märchen *Die Stute Kjöng* (Ü: Märchen aus Island. Hrsg. und übers. von Kurt Schier. München (Diederichs) 3. Aufl. 1983, Ndr. 1998, 141-148) und *Hans der Häuslerssohn* (Ü: Barüske 1994/2001, wie Anm. 25, 162-169) sowie durch das neugriechische Märchen *Die Zwillingenbrüder* (Ü: Griechische Volksmärchen. Gesammelt und hrsg. von Georgios A. Megas. Düsseldorf, Köln (Diederichs) 1965, 56-159).

<sup>12</sup> Basisübersetzung: Megas 1965, wie Anm. 11, 161-179, spez. 170-175.

Vater hinwegsetzte<sup>13</sup>, beginnt unser Kaufmannssohn, darüber nachzudenken, ob es nicht doch töricht war, nicht auf seinen Vater zu hören. Normalerweise agieren Märchenhelden eher konsequent nach vorn, ohne groß über die Tragweite ihres Handelns zu reflektieren. Hier allerdings führt sein Nachdenken lediglich zur Erkenntnis, dass er nun nicht mehr zurück kann, selbst wenn er wollte, ohne sein Gesicht zu verlieren.

### **Hilfreiche Personen, Tiere und Objekte speziell in Freierproben:**

Nicht nur bei Freierproben, sondern auch sonst in der Erzähltradition spielt die Mithilfe entweder eines göttlichen Wesens eine wichtige Rolle beim Bestehen einer Prüfung, z.B. der Liebesgöttin Aphrodite/Venus mit ihren goldenen Hesperidenäpfeln beim mythischen Wettlauf zwischen Hippomenes und Atalante<sup>14</sup>, oder eines übernatürlichen Wesens, z.B. des Zwergenkönigs Alberich und seines Tarnmantels (Siegfried bei der Freierprobe der Brünhild zugunsten von Gunther im *Nibelungenlied*).<sup>15</sup> Manchmal kann es sich auch um einen oder mehrere menschliche **Helfer mit übernatürlichen Fähigkeiten** handeln, z.B. bei der Freierprobe um Prinzessin Ciannetella (Basile, *Pentamerone* 3,8) oder um die Prinzessin im Grimmschen Märchen *Sechse kommen durch die ganze Welt* (KHM 71).<sup>16</sup> Dem Grundcharakter des Zaubermärchens entsprechend, sind es oft auch **hilfreiche Tiere**, z.B. bei der Freierprobe um Prinzessin Milla (Basile, *Pentamerone* 3,5);<sup>17</sup> manchmal etwa ein sprechendes Pferd für sich allein im zuvor referierten neugriechischen Volksmärchen *Die goldenen Zweige*<sup>18</sup>, ergänzt durch sieben übernatürliche Diener bei den Abenteuern von Belle Belle = Chevalier Fortuné (Madame d'Aulnoy, *Contes des Fées* 6,3).<sup>19</sup> Relativ selten übernehmen auch **sprachbegabte Objekte** diese Helferrolle, z.B. als eines der frühesten Beispiele in der Erzähltradition der Turm, der im Märchen von Amor und Psyche mit seinen hilfreichen Instruktionen den Unterweltgang der Märchenheldin vorbereitet (Apuleius, *Metamorphosen* 6,17-19);<sup>20</sup> oder auch der scheinbar sprechende Spiegel in der zuvor schon herangezogenen neugriechischen Märchenparallele *Die goldenen Zweige*.

In unserem Zaubermärchen *Das goldene Kästchen* spielt die entscheidende Rolle auf dem Weg zum *happy end* das sprachbegabte Titelobjekt, das der junge Kaufmannssohn auf einer Zwischenstation seiner Anreise, im spezifisch griechisch-orientalischen Ambiente eines Kaffeehauses, von einem geheimnisvollen Handelsmann für den beachtlichen Preis von tausend Goldstücken gekauft hat, eher zufällig, beiläufig und aus Neugierde, weil es ihm angeboten wurde mit der ebenso geheimnisvollen wie rätselhaften Ankündigung: „Wer es kauft, wird es bereuen, und wer es nicht kauft, wird es auch bereuen!“ Als er nun, ganz auf sich allein gestellt in der fremden Residenz, am Abend in seiner Herberge bereits zu bereuen beginnt, das Objekt gekauft zu haben, ertönt plötzlich eine Stimme aus dem Kästchen, er solle sich weder wundern noch grämen. Anschließend bekommt er zu seiner Überraschung ganz präzise Instruktionen, wie er den ersten Abend der Freierprobe unbeschadet überstehen könne:<sup>21</sup>

„Heute abend wird man dich ins Schloß holen. Wenn man dich dann in das Zimmer der Prinzessin geführt hat, so stelle mich unbemerkt auf das Ecktischchen neben der Tür. Dann sprich zu der Prinzessin, die es mit dir geradeso machen wird wie mit den anderen, und deinen Reden stumm wie ein Steinbild zuhören wird. Wenn du nun nichts mehr zu sagen weißt, dann sprich: ‚Da die Prinzessin mit mir nicht reden will, so sprich du zu mir, lieber Tisch!‘ Ich werde dir antworten, und dann mußt du von mir

<sup>13</sup> Nähere Angaben schon in Anm. 5.

<sup>14</sup> Nähere Angaben schon in Anm. 6.

<sup>15</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 341f.

<sup>16</sup> Zu *Pentamerone* 3,8: Nähere Angaben in Anm. 42. Zu KHM 71: Nähere Angaben in Anm. 43.

<sup>17</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 348f.

<sup>18</sup> Dazu bereits das Kurzreferat auf S. 196 (mit Anm. 12).

<sup>19</sup> Dazu Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 150f. und die näheren Angaben in Anm. 47.

<sup>20</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 57/67.

<sup>21</sup> Sarantis-Aridas 1998, wie Anm. 3, 258.

verlangen, daß ich dir ein Märchen erzählen soll. Darauf werde ich mich unter der Bedingung dazu verstehen, daß du am Schlusse des Märchens ein gerechtes Urteil fällen willst. Gib aber wohl acht, daß dein Urteil so ungerecht wie möglich sei! Das Märchen wird nicht allzu kurz sein, und die Prinzessin, die ja doch nur eine Frau ist, wird es sehr langweilig finden, so lange sprechen zu hören, ohne ihre eigene Zunge in Bewegung zu setzen. Am Schluß des Märchens, wenn sie ein ungerechtes Urteil vernimmt, wird sie nicht länger an sich halten können und sprechen.“

### **Das erste Binnenmärchen und der erste Widerspruch der Prinzessin:**

Gesagt, getan. Und schon beginnt ein psychologisch überaus raffiniert kalkuliertes Spiel um Widerspruchsgeist und Gerechtigkeitsinn der Prinzessin. Während in der erwähnten neugriechischen Märchenparallele *Die goldenen Zweige*<sup>22</sup> der scheinbar sprechende Spiegel dem Märchenhelden in der entscheidenden *einen* Nacht nur ein eher belangloses Binnenmärchen erzählt, sind es bei den für die Rahmenhandlung unseres Märchens vorgegebenen drei Nächten **gleich drei mehr oder weniger beziehungsreiche Geschichten**, die das (nach der Fiktion tatsächlich sprechende) Kästchen von sich gibt. Deren erste beginnt mit der bei neugriechischen Märchenerzählern üblichen Einleitungsformel „Guten Abend, meine Herrschaften, das Märchen fängt an“; sein Inhalt im Folgenden mit kurzen Worten:

(1) Zunächst geht es um drei Freunde, die alle in dasselbe Mädchen verliebt sind. Als sie schließlich dahinter kommen, beschließen sie nach kurzem Streit, in die Welt hinauszuziehen und jeder ein besonderes Handwerk zu erlernen. Drei Jahre später treffen sie sich wieder, der erste als ein Sterndeuter, der das Schicksal eines jeden am Himmel lesen kann; der zweite als ein Arzt, der jede Krankheit heilen kann; der dritte als ein Schnellläufer, der so geschwind wie die Wolken rennt und im Nu jedes Ziel erreicht. Als der Sterndeuter entdeckt, dass das geliebte Mädchen sterbenskrank ist, und der Arzt in aller Eile aus gesammelten Kräutern einen Heiltrank bereitet hat, kommt der Schnellläufer in Windeseile gerade noch rechtzeitig zu dem Mädchen, das daraufhin sofort wieder gesund wird.<sup>23</sup>

Wenn man sich in der Märchenwelt ein wenig umsieht, so scheint dieses Binnenmärchen vor allem im Blick auf den entscheidenden Zielpunkt, ob es gerecht oder ungerecht zugeht, nicht ganz zufällig gewählt, wenn man einerseits an die Geschichte bei Basile denkt (*Pentamerone* 5,7), wie der alte Pacione und seine fünf Söhne die Prinzessin Cianna von einem Ungeheuer (Orco) befreien, andererseits an das Grimmsche Märchen *Die vier kunstreichen Brüder* (KHM 129), in dessen Finale die vier Titelhelden ebenfalls eine Prinzessin vor einem Ungeheuer retten.<sup>24</sup> Im ersten Fall entscheidet sich der Vater der befreiten Prinzessin bei der Frage, wem er denn aufgrund der erworbenen Verdienste die Tochter zur Frau geben sollte, für keinen der fünf Söhne, die immerhin alle eine hohe Belohnung erhalten, sondern für den bei dieser Gelegenheit auf wunderbare Weise verjüngten Pacione, da er doch allein schon als Vater seiner fünf Söhne der Haupturheber für die Rettung der Tochter sei. Im zweiten Fall überlässt der König mit einer scheinbar salomonischen Lösung den vier Rettern selbst die Entscheidung, wer seine Tochter zur Frau erhalten solle. Nach lebhaftem Streit, in dem jeder seinen Anspruch geltend zu machen sucht, löst der König schließlich das Problem in der für alle Beteiligten befriedigenden Weise, keiner solle sie bekommen, dafür aber jeder zur Belohnung ein halbes Königreich (offenbar hatte er also gleich zwei davon).

So kommt in der Rahmenhandlung die Frage des Kästchens an den jungen Kaufmannssohn, wer von den drei Freunden denn aufgrund seiner Verdienste das größte Anrecht habe, das Mädchen heimzuführen, nicht von ungefähr. Wenn die zum Schweigen entschlossene Prinzessin schon bei den beiden genannten Märchenparallelen reichlich Gelegenheit gehabt hätte, ihren Widerspruch lautstark zum Ausdruck zu bringen, wie viel mehr bei einem dritten,

<sup>22</sup> Dazu bereits das Kurzreferat auf S. 196 (mit Anm. 12).

<sup>23</sup> Sarantis-Aridas 1998, wie Anm. 3, 260-262.

<sup>24</sup> Zu *Pentamerone* 5,7: Reinhardt, MSM 2012, 321f. Zu KHM 129: ebd. 322f.

weitgehend identischen *plot*: Im isländischen Volksmärchen *Drei freien um eine Braut*<sup>25</sup> geht es, übrigens in unmittelbarem Anschluss an die Geschichte von Prinz Achmed und der Fee Peri Banu in den *Märchen aus 1001 Nacht*<sup>26</sup>, um dieselbe Grundkonstellation zwischen drei königlichen Pflegesöhnen (in der orientalischen Vorlage: den drei Söhnen eines indischen Sultans), von denen der erste mit seinem Fernrohr die ganze Erde überschauen, der zweite mit seinem Flugmantel augenblicklich an jeden gewünschten Ort kommen und der dritte (jüngste) mit einem Wunderapfel jeden Sterbenden wieder ins Leben zurückholen kann. In der orientalischen Vorlage erwarb Prinz Husain als Ältester einen fliegenden Teppich, der den Besitzer an jedes noch so ferne Ziel brachte, wohin er auch wollte; Prinz Ali als Jüngster ein Sehrohr, durch das man alles auf der Welt sehen konnte; Prinz Achmed einen Wunderapfel, der den, der an ihm roch, von jeder Krankheit heilte. Dort kehrten die drei Sultanssöhne mit ihren Kostbarkeiten schon nach einem Jahr zum Vater zurück.

Im isländischen Volksmärchen kommen die drei Kandidaten, wie schon in der neugriechischen Parallele, erst nach drei Jahren dank ihren wunderbaren Fähigkeiten gerade noch rechtzeitig ins heimische Schloss zurück, um die geliebte Königstochter zu retten. Danach entscheidet sich jeder der einberufenen Volksvertreter für den jüngsten Bruder, da ohne seinen Wunderapfel die Königstochter hätte sterben müssen, während die Gesamtversammlung zu dem nicht weniger gerechten Ergebnis kommt, alle drei Kostbarkeiten seien gleichwertig gewesen. Daraufhin muss der König einen neuen Weg finden, um die Sache gerecht zu entscheiden. Wie schon der indische Sultan in der Vorlage, entscheidet er sich für ein Wettschießen mit Pfeil und Bogen. Doch das ist schon wieder eine andere Geschichte.

Es gibt also einige Parallelen zum ersten Binnenmärchen in unserem neugriechischen Zaubermärchen. Aufgrund der vorangehenden Instruktionen des sprechenden Kästchens fällt es dem jungen Kaufmannssohn nicht schwer, den Widerspruch der Prinzessin auszulösen mit der denkbar ungerechten Entscheidung: „Ganz sicher der Sterndeuter.“<sup>27</sup> Daraufhin kann sie nicht länger an sich halten und platzt heraus: „Welch ein Unsinn! Wenn der Läufer nicht gewesen wäre, so hätte weder der Sterndeuter noch der Arzt dem Mädchen helfen können. Deshalb gebührt dem Läufer die Braut!“ Daraufhin klatschen alle Anwesenden weniger aus Zustimmung als deshalb, weil sie tatsächlich ihr Schweigen gebrochen hat, und sind ebenso erleichtert wie der junge Mann und der König. Die Prinzessin aber zertrümmert aus Zorn (vermutlich mehr über sich selbst, dass sie nicht ihren Mund gehalten hat, als darüber, vom Tischchen keine Antwort zu erhalten) das unschuldige Objekt – und nimmt sich ganz fest vor, künftig noch entschiedener zu schweigen.

### **Das zweite Binnenmärchen und der zweite Widerspruch der Prinzessin:**

Nach dem traurigen Ende des Tischchens sieht sich der junge Mann in der Rahmenhandlung am nächsten Abend gezwungen, im Zimmer der Prinzessin sein Kästchen auf einen Stuhl zu stellen und mit diesem seine fingierte Unterhaltung zu führen. Und wieder beginnt die Stimme im Kästchen ihre Geschichte mit der üblichen Einleitungsformel griechischer Märchenerzähler: „Guten Abend, meine Herrschaften; das Märchen fängt an“. Der weitere Verlauf:

<sup>25</sup> Basisübersetzung: Isländische Märchen. Hrsg. und übers. von Heinz Barüske. Frankfurt/M. u.a. (Insel) 1994, Ndr. Frankfurt/M. 2001, 75-79. Vgl. schon Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 117 (zu MSM 358).

<sup>26</sup> Basisübersetzung: Tausendundeine Nacht. Neufassung von Inge Dreecken, Originalübersetzung der Breslauer Handschrift von Gustav Weil [Stuttgart 1838-41]. Bd. 2. Stuttgart 1982 (mit Ndr.), 849-899; Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten. Zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahr 1839 übertr. von Enno Littmann. Bd. 3. Frankfurt/M. (Insel) 1953, 7-84; Französische Märchen. Auswahl und Einleitung von Jack Zipes. Frankfurt/M. u.a. 1991 (insel taschenbuch 4599), Ndr. 2017, 239-308 (Version von Antoine Galland). Vgl. auch Walter Scherf, Das Märchenlexikon. München 1995, 466-470; Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 117 (Freierprobe), 163f. (Dreierschema).

<sup>27</sup> Sarantis-Aridas 1998, wie Anm. 3, 262.

(2) Diesmal geht es nicht darum, wer von dreien ein schönes Mädchen, sondern, wer von dreien die zum Leben erweckte hölzerne Figur eines schönen Mädchens bekommen soll. Ein Zimmermann, ein Schneider und ein Mönch übernachteten auf der gemeinsamen Wanderung in einem leeren Schafstall. Um in der gefährlichen Gegend nicht von Räufern überrascht zu werden, kommen sie überein, dass jeder von ihnen ein Drittel der Nacht wachen soll. Der Zimmermann, als erster an der Reihe, vertreibt sich den Schlaf, indem er aus einem Holzklötzchen eine Mädchenfigur schnitzt, wohl auch, um seinem Nachfolger einen Schrecken einzujagen. Der Schneider denkt erst einmal, die Figur im Dunkel sei ein Räuber; doch dann versieht er das Mädchen mit einem schönen Kleid, wohl auch, um seinen klerikalen Nachfolger ein wenig zu hänseln. Der Mönch ist beim Anblick der Schönen erst einmal verblüfft; dann fällt er auf die Knie und erreicht mit einem Gebet zum Himmel, dass das schöne Wesen auch noch lebendig wird. Am nächsten Morgen staunen alle drei über das Wunder, ehe sich ein heftiger Streit erhebt, wem das Mädchen denn nun gehöre.<sup>28</sup>

Wie in neugriechischen Märchen auffallend häufig, schließt dieses zweite Binnenmärchen an einen bekannten antiken Mythos an: wie der zyprische Bildhauer Pygmalion eine überirdisch schöne Mädchenstatue aus Elfenbein erschafft, sie mit kostbaren Kleidern und anderen erlesenen Accessoires ausstattet und schließlich, nachdem er sich in sein eigenes Geschöpf verliebt hat, im Tempel der Liebesgöttin mit seinem Gebet erreicht, dass die Statue zum Leben erweckt wird (Ovid, *Metamorphosen* 10,243-297).<sup>29</sup> Diese bekannte antike Mythennovelle mit ihrem kleinen isolierten Erzählkern ist zugleich ein Musterbeispiel, wie ein später hellenistischer Mythos fast schon zu einem typischen Märchen mit *happy end* werden kann (man denke sich nur Pygmalion als ‚Hans‘ und die Liebesgöttin als ‚gute Fee‘!).<sup>30</sup> Zu zwei wesentlichen ergänzenden Parallelen aus türkischen Volksmärchen vgl. die abschließenden Nachträge 2019 (S. 204ff.).

Auf die zu erwartende Frage des Kästchens, wer denn nun das größte Anrecht an der Schönen habe, antwortet der junge Kaufmannssohn verabredungsgemäß auch diesmal denkbar dümmlich und ungerecht: „Das ist leicht zu bestimmen; es ist nur gerecht, wenn der Schneider sie erhält; denn er hat so fleißig gearbeitet, ihr Kleider zu machen.“<sup>31</sup> Die vorhersehbar entschiedene Protestreaktion der Prinzessin: „Das ist ja nicht zum Aushalten...“ mit einer wortreichen Litanei, sich solche Dummheiten künftig nicht weiter anhören zu wollen, und dem Vorwurf: „Du bist ja so einfältig, daß du kaum bis drei zählen kannst!“ Jedenfalls hat der junge Mann zum zweiten Mal sein Ziel erreicht und steckt das hilfreiche Kästchen wieder heimlich in die Tasche. Ob die Prinzessin anschließend aus Wut über sich selbst nach dem Ecktischchen nun auch den Stuhl zertrümmert hat, verschweigt uns der Märchenerzähler; angesichts ihres Temperaments spricht jedoch einiges dafür.

### **Das dritte Binnenmärchen und seine kuriosen Voraussetzungen:**

„Nun kam der dritte Abend, von dessen Ausgang alles abhing“<sup>32</sup> – diese Einleitung erhöht noch die Spannung, und die Prinzessin lässt von Anfang an keinen Zweifel, dass sie entschlossen ist, diesmal wirklich ganz eisern zu schweigen. So wendet sich der junge Mann erneut seinem Kästchen zu mit der Bitte, doch noch ein drittes Märchen zu erzählen. Was dann, wiederum nach der üblichen Einleitungsformel neugriechischer Märchenerzähler, an zunächst kuriosem, später an hochdramatischem Geschehen folgt, stellt nicht nur alles Vorgehende in den Schatten, sondern könnte auch die Umworbene veranlassen haben, diesmal noch genauer als an den beiden vorangehenden Abenden zuzuhören:

<sup>28</sup> Sarantis-Aridas 1998, wie Anm. 3, 264-265.

<sup>29</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 295-298.

<sup>30</sup> Dazu Vf., Antike Mythen? Geschichten aus Ovids Heroides und Metamorphosen. In: *mythos no. 3* (Mythos in Medien und Politik). Würzburg 2011, 238-251, spez. 247-249.

<sup>31</sup> Sarantis-Aridas 1998, wie Anm. 3, 265.

<sup>32</sup> Sarantis-Aridas 1998, wie Anm. 3, 266.



(3) Eine kleine Prinzessin, die auf Befehl ihrer königlichen Eltern zusammen mit ihrer Amme in einem Turm aufwächst<sup>33</sup>, findet im nahen Garten eine Ameise und zieht sie bei sich auf, bis diese so groß wie ein Ochse geworden ist, lässt sie dann schlachten und die Haut im Turm aufhängen. Zu einer jungen Frau herangewachsen, lehnt sie alle vom Vater als Gatten vorgeschlagenen Königssöhne ab und erklärt, nur den heiraten zu wollen, der errate, was das im Turm für eine Haut sei. Viele Bewerber versuchen sich daran vergeblich; doch dann kommt ein strahlender junger Ritter, der ihr auch noch gleich gefällt, löst das Rätsel auf Anhieb, und noch am selben Tag wird Hochzeit gefeiert.

Nun ist allerdings der junge Ritter in Wirklichkeit ein böser Zauberer, der die arme Prinzessin wenig später mit sich nimmt, in einer unterirdischen Höhle einschließt, sich als Schlange um ihren Leib ringelt und ihr das Herzblut auszusaugen beginnt. Nach einiger Zeit gelingt es der Ärmsten im zweiten Anlauf, mit einer Taubenpost die Mutter über ihre fatale Lage zu informieren. Daraufhin lässt der königliche Vater in seinem Reich verkünden, wer seine Tochter von dem Zauberer befreie, der solle sie zur Gemahlin erhalten. Doch erst einmal will niemand das Wagnis eingehen, und im ganzen Königreich gibt es bald darauf nur noch Trauer, Jammern und Wehklagen.

Doch dann entschließen sich die sieben Söhne einer armen Witwe, die nach sieben Jahren in der Fremde gerade heimgekehrt sind, das Wagnis auf sich zu nehmen. Zuvor hatte jeder von ihnen eine übernatürliche Kunst gelernt: der erste, mit dem Ohr am Boden alles zu hören, was auf der Erde geschieht; der zweite, mit der Rechten jede beliebige Last hochzustemmen; der dritte, sich als Meisterdieb zu betätigen; der vierte, jede beliebige Last auf seinen Schultern meilenweit zu tragen; der fünfte, mit einem Faustschlag auf den Boden einen eisernen Turm aus der Erde wachsen zu lassen, der nahezu absolute Sicherheit bot; der sechste, jedes noch so entfernte Ziel mit seinen Pfeilen zu treffen; schließlich der siebte, in seinen Armen alles aufzufangen, was vom Himmel herabkam.

Auf diese Weise gelingt es den sieben kunstfertigen Brüdern tatsächlich, in einer konzertierten Aktion den Aufenthaltsort der Prinzessin zu finden, sie dem schlafenden Zauberer wegzunehmen, erst einmal zu entführen und vor dem Verfolger in einem eisernen Turm zu bergen. Zwar kann der Zauberer das Mädchen noch einmal an sich bringen und in einer schwarzen Wolke entrücken; doch schließlich trifft ihn ein Pfeil des Schützen mitten ins Herz, und aus der Höhe herabstürzend, zerschellt er auf der Erde, während der jüngste Bruder die gleichfalls herabstürzende Prinzessin sicher in seinen Armen auffängt. Nach getaner Arbeit nimmt der Starke sie auf seine Schultern, und sie treten gemeinsam den Heimweg an, um dem König seine geliebte Tochter zurückzubringen.<sup>34</sup>

Am Anfang dieses dritten Binnenmärchens steht die kuriose Eröffnung mit der ochsengroßen Wunderameise, speziell ihrer Schlachtung und Häutung. Aus dieser Voraussetzung ergibt sich dann eine erste, von der außergewöhnlichen Bedingung her nicht minder kuriose Freierprobe, die entgegen allen Erwartungen so schnell und scheinbar unkompliziert gelöst wird wie kaum eine andere sonst. Also kommt dieses Märchen so schnell zu einem *happy end*, dass es schon zu Ende scheint, ehe es recht angefangen hat. Doch was gäbe es zu diesem frühen Zeitpunkt schon zu beurteilen? Dafür folgt die üble Überraschung, dass der junge Gatte in Wirklichkeit ein böser Zauberer ist, und nun geht die Geschichte überhaupt erst richtig los. Denn dieses dritte Binnenmärchen ist vom Umfang her drei- bis viermal so lang wie die beiden vorangehenden Geschichten, was nach dem Prinzip der Steigerung nicht nur die Spannung bei Beteiligten und Zuhörern erhöht, sondern auch die endgültige Entscheidung in der Rahmenhandlung erheblich hinauszögert. Dass es der unglücklichen jungen Frau im zweiten Anlauf gelingt, ihre Mutter über ihre fatale Lage zu informieren, veranlasst den König in Sorge um ihr Schicksal zu einer zweiten Freierprobe, mit der zugleich ein neues Standardmotiv ins Spiel kommt (ATU 300: *The Dragon Slayer*):<sup>35</sup> die Befreiung der Prinzessin von dem Ungeheuer (hier von dem Zauberer, der sie als Schlange bedrängt und wie ein Vampir aussaugt).

Nun würde sich in Märchen schon der einzige Sohn einer armen Witwe als Befreier einer Prinzessin immer gut machen. Dass es hier *gleich sieben Söhne* sind, die das Wagnis auf sich nehmen, und jeder von ihnen mit einer ganz außergewöhnlichen, weil übernatürlichen Fähigkeit

<sup>33</sup> Zu diesem Standardmotiv: Reinhardt, MSM 2012, 285-303; Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 87-93.

<sup>34</sup> Sarantis-Aridas 1998, wie Anm. 3, 267-273.

<sup>35</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 303-327, spez. 316ff. (Märchen novellen/Märchen, incl. Freierproben).

begabt, ist allerdings in der Märchentradition schon bemerkenswert. Der Prototyp dieses weiteren Motivs (ATU 653: *The Skilfull Brothers*)<sup>36</sup>, Straparolas Renaissancenovelle *Tre fratelli (Piacevoli notti 7,5)*<sup>37</sup>, hat nur **drei Protagonisten**, einen Bürgerklimmer (zusätzlich mit einem Dolch in jeder Hand), einen Schiffsbauer und einen ‚Waldmenschen‘, der die Vogelsprache versteht. Auch zwei im Vorangehenden schon zum ersten Binnenmärchen herangezogene Parallelen kommen mit **fünf bzw. vier Protagonisten** aus. In Basiles Barockmärchen *I cinque figli (Pentamerone 5,7)*<sup>38</sup> vereint die konzertierte Aktion einen Meisterdieb, einen Schiffsbauer, einen Meisterschützen, einen Kräuterspezialisten, der auch Tote wieder lebendig machen kann, und einen Versther der Tiersprache. Im Grimmschen Märchen *Die vier kunstreichen Brüder* (KHM 129)<sup>39</sup> sind es ein Meisterdieb, ein Sterngucker, der mit seinem Fernrohr alles sieht, was auf Erden und am Himmel vorgeht, ein Meisterschütze mit Wunderbüchse und ein Schneider, der mit seiner Wundernadel alles wieder perfekt zusammennähen kann.

Die folgenden Angaben beziehen sich auch auf ein Nachbarmotiv (ATU 513: *The Extraordinary Companions*, mit Varianten 513A-513B).<sup>40</sup> In der Cinquecento-Sammlung *Novelliere* von Giovanni Sercambi (Nr. 11: *De bono fatto*)<sup>41</sup> stellt ein Bauernsohn aus der Gegend von Mailand auf seinem Ritt nach Paris nacheinander Rondello (Läufer), Sentimento (Horcher), Diritto (Scharfschütze) und Spazza (‚Blasius‘) als seine vier Diener ein und gewinnt mit ihrer Hilfe die Freierprobe gegen die laufstarke Tochter des Königs von Frankreich. Fünf übernatürliche Diener entscheiden die Freierprobe um Ciannetella in Basiles Barockmärchen *L’Ignorante (Pentamerone 3,8)*<sup>42</sup>, wenn der ‚Dummling‘ Moschione auf seiner Reise nach Venedig einen windschnellen Läufer namens Fulgore (Blitz), einen alles hörenden Horcher namens Orecchio di Lepre (Hasenohr), einen alles treffenden Kunstschützen namens Accecadiritto (Treffgut), einen Windmacher namens Soffiarello (‚Blasius‘) und einen Lastenträger namens Forteschiena (Starkrücken) engagiert.

Ebenfalls fünf Begleiter verhelfen im Grimmschen Märchen *Sechse kommen durch die ganze Welt* (KHM 71)<sup>43</sup> einem ausgemusterten Soldaten, der sich selbst schon auf allerlei Künste versteht, zum Erfolg in der Freierprobe gegen eine laufschnelle Prinzessin: ein Kraftprotz, der Bäume ausreißt, als wären es Kornhalme; ein Meisterschütze, der mit seiner Büchse jedes noch so ferne Ziel trifft; ein Nasenbläser, der mit seinem Blasen eine ganze Reihe ferner Windmühlen antreibt; ein Schnellläufer, der ein Bein abgeschnallt hat, weil er sonst zu geschwind wäre; schließlich ein Frostmacher, wenn er seinen Hut nicht schief, sondern gerade aufsetzt. Im estnischen Volksmärchen *Die schnellfüßige Prinzessin*<sup>44</sup> stellt ein Königssohn gleich sechs Diener ein, um seine Freierprobe gegen die Titelfigur zu gewinnen: einen Mann, der mit einem Mühlstein an jedem Fuß schnell wie der Wind läuft; einen Meisterschützen, der mit seiner Flinte im fernen Babylon eine Mücke abschießt; einen Scharfhörer, der, sein

<sup>36</sup> Dazu Uther 2004/2011, wie Anm. 2, 358f. (mit Übersicht zu den zahlreichen literarischen Varianten).

<sup>37</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 322 (mit Anm. 1557). Näheres auch zur mittelalterlichen Vorlage bei Scherf 1995, wie Anm. 26, 182-184.

<sup>38</sup> Nähere Angaben (mit früherer Lit.) schon in Anm. 24. Vgl. ergänzend Scherf 1995, wie Anm. 26, 368-370.

<sup>39</sup> Nähere Angaben (mit früherer Lit.) schon in Anm. 24. Vgl. ergänzend Scherf 1995, wie Anm. 26, 1273-1276; Hans-Jörg Uther, Handbuch zu den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation. Berlin/New York 2008, 279-281 (mit Lit.).

<sup>40</sup> Dazu Uther 2004/2011, wie Anm. 2, 298-301 (mit Übersicht zu den zahlreichen literarischen Varianten).

<sup>41</sup> Basisübersetzung: Italienische Märchen. Gesammelt, übertr. und eingeleitet von Walter Keller. Jena (Diederichs) 1929, 43-52; Italienische Märchen. Hrsg. und übertr. von Walter Keller und Lisa Rüdiger. Düsseldorf (Diederichs) 1959, 39-48. Näheres bei Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 106f. (zu MSM 347)

<sup>42</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 347f. Vgl. auch Scherf 1995, wie Anm. 26, 243f.

<sup>43</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 354f. Vgl. auch Scherf 1995, wie Anm. 26, 1081-1084; EM 12 (2007), 470-476 (Harlinda Lox); Uther 2008, wie Anm. 39, 169-171 (mit Lit.).

<sup>44</sup> Basisübersetzung: Märchen von der Bernsteinküste (Märchen der Letten, Litauer und Esten). Deutsch von Hilde Angarowa und Leoni Labas. Bayreuth 1974 (russ. OA Moskau 1974), 262-283. Näheres schon bei Reinhardt, MSM 2012, 355-357.

Riesenoehr an die Erde gepresst, die Geheimberatung von fünf Königen im fernen Rom belauscht; einen Lastenträger, der große Bäume mit den Wurzeln ausreißt und davonträgt; schließlich einen ‚Blasius‘, der mal durch das linke Nasenloch, mal durch das rechte einen gewaltigen Wind herauslässt und damit gleich sieben entfernte Windmühlen antreibt.

Ebenso viele Helfer braucht ein Königssohn im Grimmschen Märchen *Die sechs Diener* (KHM 134)<sup>45</sup>, um die schöne Tochter einer alten Königin zu bekommen, die zugleich Zauberin ist: einen Dickbauch, der unglaublich viel fressen kann; einen Horcher, der sogar das Gras wachsen hört; einen ‚Lulatsch‘, der sich so lang machen kann, dass er größer als der höchste Berg auf Erden wird; einen Scharfblickenden, der ohne Augenbinde jedes fixierte Objekt zerspringen lässt; einen Mann, der umso mehr friert, je heißer die Sonne brennt; schließlich einen ‚Langhals‘, dessen Weitsicht nichts auf der Erde entgeht. Von den drei Aufgaben, die ihm die Königin stellt, löst der Bewerber die erste mit Hilfe von drei Dienern, die zweite dank der Unterstützung nur eines Dieners, die letzte im Teamwork von zwei plus drei Dienern, die schwere Zusatzbedingung der Prinzessin mit Hilfe des letzten Dieners.<sup>46</sup>

Der Spitzenwert bei diesem Motivdetail ist ein *Septett von übernatürlichen Helfern*, wie es sich auch im Feenmärchen *Belle Belle ou Le Chevalier Fortuné* der Madame d’Aulnoy findet (*Contes des Fées* 6,3)<sup>47</sup>, in dem das Motiv der übernatürlichen Diener ebenfalls mit einem Dreierschema von Aufgaben verbunden ist. Die auf dem Weg zum Königshof von der Titelheldin engagierten Helfer sind dort *Forte Échine* (Starker Rücken), *Léger le coureur* (Guter Läufer), *Bon Tireur* (Guter Schütze), *Fin Oreille* (Feines Ohr), *Impétueux* (Ungestüm = ‚Blasius‘), *Trinquet le buveur* (Großer Säufer) und *Grugeon* (Vielfraß). Beim abschließenden Streit der Diener untereinander, wem der Erfolg vor allem zu verdanken sei, wird dieses Zaubermärchen kurzzeitig zur Schwankposse. Doch bleibt dieses Septett in der Erzähltradition kein Einzelfall. In der Expedition des schottischen Volksmärchen *Wie Finn dem Großen Jungen Helden vom Schiff seine Kinder bewahrte...*<sup>48</sup> kommt ein Trupp von sieben Männern am Meeresufer auf den Titelhelden zu: ein genialer Schiffszimmermann, ein präziser Fährtenfinder, ein entschlossener Greifer, ein kühner Kletterer, ein raffinierter Meisterdieb, ein feinhöriger Lauscher und ein zielsicherer Scharfschütze.

### **Der letzte und entscheidende Widerspruch der Prinzessin:**

Also ist es schon außergewöhnlich, wenn dieses dritte Binnenmärchen bei der turbulenten Freierprobe der kunstfertigen Brüder gleich sieben Akteure aufbietet, was natürlich die Möglichkeiten für den jungen Mann, abschließend erneut ein eklatantes Fehlurteil zu fällen, beachtlich steigert: je mehr Beteiligte, desto ungerechter die Entscheidung für nur einen von ihnen! Dass auf den schon zum ersten Binnenmärchen herangezogenen Parallelen<sup>49</sup>, Basiles Barockmärchen (*Pentamerone* 5,7) mit seinen fünf hilfreichen Begleitern und dem Grimmschen Märchen *Die vier kunstreichen Brüder* (KHM 129) mit seinen hilfreichen Titelhelden, zugleich die Haupthandlung dieses dritten Binnenmärchens beruht, bestätigt erneut die *erzählerische Brillanz* in der Gesamtkomposition. In dieselbe Richtung weist neben den weiteren außergewöhnlichen Details in der Verwendung des Kernmotivs auch die besondere

<sup>45</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 355. Vgl. auch Scherf 1995, wie Anm. 26, 1076f.; Uther 2008, wie Anm. 39, 285f. (mit Lit.).

<sup>46</sup> Zu den näheren Details: Reinhardt, MSM 2012, 497f.

<sup>47</sup> Basistext: Madame d’Aulnoy, *Les Contes des Fées, suivis de Contes nouveaux ou Les fées à la Mode*. Edition critique établie par Nadine Jasmin. Paris 2004 (Sources classiques 59), 805ff. (Weg), 819ff. (Drache), 826ff. (Matapa); Basisübersetzung: *Französische Märchen des 17. und 18. Jahrhunderts*. Hrsg. von Friedmar Apel und Norbert Miller. München (Winkler) 1984; 451ff.; *Französische Märchen. Auswahl und Einleitung* von Jack Zipes. Frankfurt/M. u.a. 1991 (insel taschenbuch 4599), Ndr. 2017, 163ff. Zu näheren Details: Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 107. Vgl. auch die Besprechung in: *Märchenspiegel* 4/2016, 30-34.

<sup>48</sup> Basistext: *Schottische Märchen*. Aus dem Englischen übers. und hrsg. von Christiane Agricola. Frankfurt/M. (Insel) 1991, Ndr. Frankfurt/M. 2001, 132-138. Vgl. Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 107.

<sup>49</sup> Dazu bereits S. 198 (mit Anm. 24).

Raffinesse, dass zusätzlich zur Freierprobe der Rahmenhandlung im dritten Binnenmärchen gleich noch zwei weitere Freierproben folgen, am Anfang eine kuriöse und scheinbar ganz unproblematisch verlaufende bis zu einem ebenso frühen wie trügerischen *happy end*, im weiteren Verlauf eine viel kompliziertere mit differenzierten literarischen Voraussetzungen und hohem Bewusstsein für die Erzähltradition insgesamt beim Märchenerfinder.

So ist für den neugriechischen Erzähler des Gesamtmärchens und seine Zuhörer bzw. für das sprachgewandte Kästchen als Erzähler der drei Binnenmärchen und die zuhörende Hofgesellschaft ein besonderes Vergnügen garantiert, wenn am Schluss die unvermeidliche Frage kommt: „Jetzt, mein junger Herr, entscheide du, welchem der sieben Brüder die Prinzessin zugesprochen werden soll!“ Denn egal, für wen er sich hier entschieden hätte, seine Entscheidung wäre in jedem Fall ungerecht gewesen – *eine letzte Bestätigung der insgesamt wirklich genialen Erzählstrategie*.

Wenn er sich also nach einem kurzen Augenblick scheinbarer Besinnung für den Starken entscheidet, der nach getaner Arbeit die Prinzessin beim gemeinsamen Heimweg auf seine Schultern nahm, um sie zum König zurückzubringen, so spielt es kaum noch eine Rolle, dass er sich mit dieser Entscheidung für das letzte Glied der Handlungskette tatsächlich am vehementen Protest der Prinzessin nach dem ersten Binnenmärchen orientiert.<sup>50</sup> Denn er kann sich bereits in diesem Augenblick des Gesamterfolgs in seiner Freierprobe ganz sicher sein:

Da riß der Prinzessin aber die Geduld. Sie konnte nicht länger schweigen und rief: „Das ist ja zum Rasendwerden! Habe ich dir nicht verboten, wiederzukommen und solche dummen Urteile zu fällen?“ – „Rege dich doch nicht unnötig auf, Prinzessin“, sagte der junge Mann, „jetzt ist die Geschichte zu Ende und du bist mein!“ Und im ganzen Schloß und auf den Gassen riefen alle Leute jubelnd: „Die Prinzessin hat zum dritten Male gesprochen! Die Prinzessin hat zum dritten Male gesprochen!“ Da ließ der König seiner Tochter sagen, sie solle sich zur Hochzeit bereithalten.<sup>51</sup> Der junge Mann aber bat ihn, zu warten, bis er seine Eltern habe holen lassen, und als sie kamen, wurde die Hochzeit mit königlicher Pracht gefeiert.<sup>52</sup>

### Nachträge 2019:

Zwei weitere, erst jüngst gefundene Parallelbelege bestätigen die denkbar engen Verbindungen zwischen neugriechischen und türkischen Volksmärchen, zugleich als wichtigsten Bindegliedern zwischen europäischer und orientalischer Märchentradition:

(1) Eine verblüffende Parallele zum zweiten Binnenmärchen unseres neugriechischen Märchens bietet das türkische Volksmärchen *Das hölzerne Mädchen und seine Liebhaber*<sup>53</sup> mit dem folgenden köstlichen Märchenschwank: Bei einer gemeinsamen Übernachtung draußen in einer einsamen Gegend teilen vier Personen, um sich vor wilden Tieren zu schützen, untereinander die Nachtwache auf: ein Zimmermann, der einfach nur, um den Schlaf zu vertreiben, die Titelfigur schnitzt; ein Goldschmied, der sie anschließend mit Ohrringen und Armbändern schmückt; ein Schneider, der sie von Kopf bis Fuß mit prächtigen Gewändern einkleidet, und ein Asket, der durch seine inbrünstigen Gebete zu Allah ihre Belebung erreicht. Da sich am nächsten Morgen beim Aufwachen alle sofort in das hinreißend schöne Geschöpf verlieben, entsteht ein heftiger Streit um das Mädchen.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Sarantis-Aridas 1998, wie Anm. 3, 263. – Entsprechend auch die Entscheidung der Volksvertreter für den letzten der drei Kandidaten in der isländischen Volksmärchenparallele (S. 199 mit Anm. 25).

<sup>51</sup> Angesichts des breiten Spektrums von Schlussvarianten bei Freierproben ist ein so knapper Ausgang eher selten; vgl. z.B. als Parallele das Grimmsche Märchen *Das Rätsel* (KMH 22; Entscheidung der zwölf Richter).

<sup>52</sup> Sarantis-Aridas 1998, wie Anm. 3, 274. – Die Anwesenheit von Vater, Eltern oder Familie beim *happy end* der Hochzeitsfeier ist ein beliebtes Schlussmotiv; so z.B. beim mehrfach herangezogenen Zaubermärchen *Belle Belle ou le Chevalier Fortuné* der Madame d’Aulnoy; Näheres schon in: Märchenspiegel 4/2016, 32f.

<sup>53</sup> Basisübersetzung: Türkische Märchen. Hrsg. von Friedrich R. Giese. Jena (Diederichs) 1925, 193-198. Vgl. Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 116.

<sup>54</sup> Eine im Streit mehrerer Männern um eine Frau vergleichbare Geschichte bietet das türkische Volksmärchen *Dschemile und die drei Freier* (Giese 1925, wie Anm. 53, 207-210), in dem die Titelfigur durch unglückliche

Zunächst bestimmen sie einen zufällig vorbeikommenden Derwisch als Richter, der sich seinerseits gleich in die schöne Frau verliebt und die Dreistigkeit besitzt zu behaupten, sie sei seine legitime Ehefrau und in der letzten Nacht wegen einer kleinen Meinungsverschiedenheit ärgerlich aus dem Haus gegangen. Er habe sich gleich auf die Suche nach ihr gemacht und sie nun mit Allahs Hilfe wiedergefunden. So bleibt den nunmehr schon fünf Konkurrenten nichts weiter übrig, als in der nächsten Stadt den Stadtvogt anzurufen, dem es allerdings kein bisschen besser ergeht. Um das ‚Täubchen‘ für sich zu bekommen, behauptet er unverfroren, dies sei die Frau seines älteren Bruders, die gerade von Räubern entführt worden sei.

Als er die anderen gar bezichtigt, mit dieser Entführung zu tun zu haben, landet der Streitfall schließlich vor dem Kadi, der nach einem längeren poetischen Lobpreis ihrer Schönheit die Unverschämtheit besitzt, sie seinerseits als Haussklavin für sich zu beanspruchen: sie sei wegen einiger Taugenichtse davongelaufen, doch nun habe er sie durch Allahs Güte wiedergefunden, und der werde alle anderen für ihre Verdienste schon angemessen belohnen.

Es schließt sich ein längerer Disput zwischen Kadi und Asket an, der in ehrabschneidenden gegenseitigen Beschimpfungen mündet, so dass alles schon auf ein allgemeines Blutvergießen zwischen den nunmehr sieben Konkurrenten hinausläuft. Doch da entscheiden die ‚Verständigen der Stadt‘ in einem Versöhnungsversuch, entsprechend einer Vorgabe des Propheten Muhammad auf dem Friedhof gemeinsam Allah um seine ebenso definitive wie weise Entscheidung zu bitten. Als ‚Vorbeter‘ erhebt der Asket unter Tränen seine Hände zum Himmel; und alle Leute sprechen ihr ‚Amen‘. Allahs verblüffende salomonische Lösung:<sup>55</sup>

Während des Gebetes hatte sich das besagte Mädchen an einen großen Baum gelehnt. Plötzlich teilte sich jener Baum und nahm das Mädchen in sich auf. Dann schloß sich der Baum wieder, und das Geheimnis des Spruches „Jede Sache kehrt sich zu ihrem Anfang zurück“ wurde klar.

(2) Dass die in europäischen Märchen ebenso ungewöhnliche wie seltene Variante<sup>56</sup> einer Freierprobe, in der das beharrliche Schweigen der Umworbene gebrochen werden soll, vermutlich ebenfalls schon orientalische Wurzeln hat, legt als zweite Ergänzung das türkische Volksmärchen *Die schweigende Sultanstochter* nahe<sup>57</sup> mit dem Clou, dass in dieser um 1900 in Istanbul erzählten Fassung auch das erste Binnenmärchen unseres neugriechischen Volksmärchens bereits vorkam sowie das zweite als drittes integriert war. In der Exposition zerbrach der einzige Sohn des Padischah von Istanbul beim Spielen mit einer goldenen Kugel dreimal hintereinander mutwillig den Wasserkrug einer armen alten Frau. Darauf verwünschte sie ihn mit den Worten: „Ich will nichts weiter sagen, mein Prinz, als dass du dich in die schweigende Sultanstochter verlieben möchtest.“

Daraufhin beginnt der junge Mann, über die seltsame Verwünschung nachzudenken, und je mehr er darüber grübelt, desto mehr verliert er jeden Appetit und wird immer schlimmer krank. Schließlich bittet er seinen Vater um die Erlaubnis, mit seinem alten Erzieher auf die Suche nach dieser geheimnisvollen Unbekannten zu gehen. Nach monatelanger Reise gelangen Prinz und Erzieher zu einem einsam in den Bergen liegenden Schloss, in dem die schweigende Sultanstochter ihre Tage verbringen soll. Die zum Bau verwendeten Schädel verraten, wie viele Kandidaten den Versuch, ihre Freierprobe zu bestehen, nicht überlebt haben. Bei einem

---

Umstände gleichzeitig mit Nedschib, Zarif und Nazif verlobt wurde. Als nach dem vorzeitigen Tod der jungen Frau Nedschib das Grab öffnet, der Arzt Zarif bemerkt, dass sie nur scheinot ist, und Nazif sie durch einige Schläge wieder zum Leben erweckt, erheben deshalb alle drei erneut Ansprüche auf sie. Als ihr Streit in Tötlichkeiten auszuarten droht, überlassen sie schließlich der jungen Frau selbst die Entscheidung. Daraufhin entschließt sie sich, aus Dankbarkeit für Ihre Wiedererweckung künftig Allah als Klosterschwester zu dienen.

<sup>55</sup> Giese 1925, wie Anm. 53, 127f.

<sup>56</sup> Zur Parallele im neugriechischen Märchen *Die goldenen Zweige* vgl. schon S. 196 (mit Anm. 12).

<sup>57</sup> Basisübersetzung: Türkische Volksmärchen aus Stambul. Gesammelt, übersetzt und eingeleitet von Ignaz Kúnos. Leiden 1905, 45-55. Vgl. Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 116.

Kurzaufenthalt in der benachbarten Residenz kauft der junge Prinz, ebenfalls für tausend Piaster, einen Käfig mit einer Nachtigall. Die weitere Geschichte im Wortlaut<sup>58</sup>:

Da beginnt auf einmal im Käfige die Nachtigall zu reden und sagt: „Was grübelst du, mein Prinz, was betrübt dich so sehr?“ Der Prinz ist betroffen, er weiß nicht, ob dieser Vogel ein Geist oder ein Mensch ist. [...] Doch er besinnt sich und denkt, vielleicht ist dies die Gnade Allahs, und erzählt dem Vogel, dass er sich in die schweigende Tochter des Sultans verliebt hat und sich nun den Kopf zerbricht, wie er sich ihr nähern könnte. Die Nachtigall sagte ihm hierauf Folgendes: „Wie kann man sich nur darüber den Kopf zerbrechen? Nichts ist leichter als dies. Geh’ heute Abend ins Seraj, nimm aber auch mich mit. Die Sultana sitzt unter sieben Schleiern, niemand sieht ihr Antlitz, sie sieht auch niemanden. Mich stelle mit meinem Käfig unter den Schemel des Leuchters. [...] Sie wird dir auch nicht antworten. Du sagst hierauf, dass, wenn sie schon nicht reden will, so wirst du dich wenigstens mit dem Schemel unterhalten. Beginn nur zu reden, ich werde schon antworten!“

Es folgt eine kurze Audienz beim Sultan, der vergeblich versucht, den neuen Bewerber mit seinen Warnungen abzuschrecken. Am Abend kommen alle Instruktionen der Nachtigall zur Anwendung, in der Weise, dass der Prinz, des Schweigens der Sultanstochter überdrüssig, sein Gespräch angeblich mit dem Schemel beginnt, der sich über die unerwartete ‚Ansprache‘ hoch beglückt zeigt („Dich hat heute Allah zu mir gesendet“) und eine Geschichte erzählt, die weitgehend identisch ist mit der ersten Binnenerzählung in unserem neugriechischen Märchen:

(1) Drei Freunde sind in dieselbe Schahtochter verliebt. Der Brautvater fordert sie auf, erst einmal ein Handwerk zu erlernen; wer es am weitesten bringe, solle seine Tochter bekommen. Jeder geht seines Weges; der eine lernt, eine Strecke von sechs Monaten in einer Stunde hinzulegen, der zweite, sich unsichtbar zu machen (und das Unsichtbare zu sehen), der dritte, wie man Tote zum Leben erweckt. Als nach der Rückkehr der zweite durchschaut, dass die Schahtochter in zwei Stunden sterben müsse, bereitet der dritte eine ihr Leben erhaltende Arznei, die der erste binnen einer Stunde zum Palast bringt, so dass das Mädchen wieder gesundet.

Auf die Frage, wer nun die Prinzessin zur Frau verdiene, meint der Prinz, der dritte, die Nachtigall auf dem Schemel hingegen, der zweite. Der lebhafteste Streit zwischen beiden verleitet die Sultana, zugunsten des ersten zu entscheiden; damit hat sie die Freierprobe verloren. Doch ehe die Überlistete aus Wut den Schemel zertrümmert, bringt sie ihren Vater dazu, die Probe um zwei weitere Abende zu verlängern (also die beim Kernmotiv häufigen Zusatzaufgaben). Anschließend bittet die Nachtigall den Prinzen, am nächsten Abend die Unterhaltung mit dem Wandgestell bzw. dem Käfig darauf zu führen. Die nächste Geschichte der Nachtigall ist allerdings ungleich skurriler als die zweite im neugriechischen Märchen:

(2) Eine böse Frau hat einen Honigmacher, einen Fettmacher und einen Gerber als Verehrer. Als sie über ihr erstes graues Haar erschrickt, gibt sie vor, ihr Vater sei gestorben, hebt ein Grab aus und legt daneben ein Leichentuch. Dann bittet sie den Fettmacher, sich im Leichentuch drei Stunden ins Grab zu legen, weil der tote Vater als Geist wieder aus dem Grab gestiegen sei und, wenn er einen anderen im Grab vorfinde, davongehen müsse. Als der Honigmacher kommt, bittet sie ihn, sich ans Grab zu stellen und den darin liegenden Geist mit einem Stein zu erschlagen. Als dieser schon am Grab steht, bittet sie den zuletzt kommenden Gerber, den Toten aus dem Grab zu holen, da ein Feind ihres Vaters dessen Grab geöffnet habe und nun als Geist auf ihn lauere. Als er das tut, meint der am Grab stehende Honigmacher, er habe gleich mit zwei Geistern zu tun und will sie beide erschlagen. Daraufhin springt der Fettmacher nackt aus dem Leichentuch heraus, und alle drei Männer fallen übereinander her.

Bei der Frage, wer denn nun die Frau verdiene, meint die Nachtigall im Käfig, der Gerber, während der Prinz für den Honigmacher votiert. Als sich zwischen beiden ein lebhafter Streit entwickelt, plädiert die Sultana entschieden für den Fettmacher als dritten, „wo er doch drei

<sup>58</sup> Kúnos 1905, wie Anm. 57, 48f. [mit leichten Veränderungen].

Stunden im Grabe gelegen war“. Da die erneut Überlistete aus Wut nun auch das Wandgestell zertrümmert, gibt die Nachtigall die Anweisung, sie am dritten Abend in ihrem Käfig hinter die Tür zu stellen, so dass der Prinz nun angeblich mit dem Türpfosten redet. Als Antwort bekommt er die folgende Geschichte erzählt, die erstaunlicherweise mit dem zweiten Binnenmärchen aus *Das goldene Kästchen* nahezu identisch ist (vgl. schon S. 200):

(3) Ein Zimmermann, ein Schneider und ein *Softa* [= Heiliger Mann] lassen sich gemeinsam in einer Stadt nieder und gehen tagsüber ihren Geschäften nach. Eines Nachts steht der Zimmermann auf, und da er nicht gleich wieder einschlafen kann, formt er aus kleinen Holzstücken das Abbild eines schönen jungen Mädchens; dann legt er sich wieder schlafen. Wenig später wird auch der Schneider wach und stattet das Mädchen aus Holz mit prächtigen Kleidern aus, ehe er sich wieder hinlegt. Schließlich steht am frühen Morgen der *Softa* auf, sieht das unvergleichlich schöne Mädchen und bringt in seinem Frühgebet Allah dazu, das im Verlauf der Nacht entstandene schöne Geschöpf zu beseelen.

Wie nach Absprache entscheidet sich bei der naheliegenden Frage, wer denn nun das Mädchen verdiene, die Nachtigall für den Zimmermann und der Prinz für den Schneider. Und je länger beide streiten, desto mehr ärgert sich die Sultana darüber, so dass sie sich auch ein drittes Mal nicht eine Stellungnahme verkneifen kann mit der nächstliegenden Entscheidung: „Oh ihr Toren, dem *Softa* muss sie gehören. Wenn er sie nicht zum Leben gebracht hätte, wäre alles umsonst. Ihm gebührt das Mädchen und keinem anderen.“ Und da die junge Frau den Prinzen „ohnehin schon lieb gewonnen“ hatte, erspart sie sich diesmal das Zertrümmern des Türpfostens „und hatte nichts dagegen, sich mit ihm zu verloben“. <sup>59</sup> Die Hochzeit soll vierzig Tage und Nächte gedauert haben, und was nach der Trauung am einundvierzigsten Abend im Hochzeitsbett ablief, hatte schon der große Prophet Muhammad ausdrücklich gebilligt.

Abschließend wenige Bemerkungen zu diesem türkischen Volksmärchen im Vergleich zu seinem neugriechischen Pendant *Das goldene Kästchen*: Von der knappen Einleitung mit den durch den Padischahsohn mutwillig hervorgerufenen Scherbenhaufen und seiner anschließenden Unruhe über die lange Reise bis in die Berge zu der geheimnisvollen Sultanstochter, von der konsequenten Planung der hilfreichen Nachtigall und ihrer ebenso überlegten wie psychologisch überzeugenden Erzählstrategie auf dem Schemel, dann auf dem Wandgestell und schließlich neben dem Türpfosten bis zur jeweils absehbaren Entrüstung der Sultana über so viele absichtliche, ausgesprochen blödsinnige Fehlentscheidungen – das Ganze ist in sich völlig schlüssig und wirkt wie aus einem Guss. Dabei fallen die drei Binnenmärchen in der türkischen Version etwa gleich lang aus. Der sprechende Vogel spiegelt Überlegenheit und höheres Wissen der Himmelsbewohner als konstitutives Element von Zaubermärchen. <sup>60</sup> Der Fortgang der Handlung entwickelt sich knapp, organisch und konsequent, wenn nach dem Bestehen der ersten Freierprobe die von sich enttäuschte Probestellerin auf zwei Zusatzaufgaben besteht – und erneut an ihrem spontanen Gerechtigkeitssinn scheitert.

Diese nicht einmal vollständige Hervorhebung der erzählerischen Qualitäten in der türkischen Märchenversion stellt keineswegs die schon betonten Vorzüge der neugriechischen Nachfolgeversion in Frage, im Gegenteil: Die Ersetzung der sprachbegabten Nachtigall durch ein in dieser Funktion eher ungewöhnliches Märchenobjekt, die Übernahme des Dreierschemas bei der Freierprobe und die ungleichgewichtige Betonung des dritten Binnenmärchens als entscheidender Abschluss – dies und manches Weitere ergibt eine mindestens gleichwertige Lösung nach dem Leitprinzip nicht der einfachen Nachahmung (*imitatio*), sondern des bewussten Übertreffens (*aemulatio*).

<sup>59</sup> Kúnos 1905, wie Anm. 57, 50f. (Inhalt der ersten Geschichte), 52f. (Inhalt der zweiten Geschichte), 54 (Inhalt der dritten Geschichte) und 55 (letzte Zitate im Text).

<sup>60</sup> Näheres hier im anschließenden Beitrag S. 208-213 über die besondere Rolle der Vögel im neugriechischen Volksmärchen *Der Herzenskundige* und Vergleichbares in neugriechischen und türkischen Geschichten.

**(17) Das neugriechische Volksmärchen *Der Herzenskundige*, auch als Beleg für das übernatürliche Wissen der Vögel speziell in Zaubermärchen (urspr. 2018)<sup>1</sup>**

**Zusammenfassung:** In diesem Zaubermärchen von der Insel Skyros geht es um einen Wundervogel, der so lange goldene Eier legt, bis er im Kochtopf landet. Hauptpersonen sind drei Brüder, die eher zufällig Kopf, Leber und Herz des Wundervogels verspeisen. So kommt der Älteste zu einem Königreich, der mittlere zu Riesenreichtum und der Jüngste zur Fähigkeit, den Menschen ins Herz zu sehen. Zur Klärung der ursprünglichen Märchenfassung dienen eine Kurzversion von der Insel Lesbos und zwei ergänzende türkische Volksmärchen. Die abschließenden Bemerkungen gelten der besonderen Bedeutung von Vögeln als Trägern übernatürlicher Fähigkeiten speziell in Zaubermärchen. Dort haben sie z.B. die Gabe, Künftiges vorherzusagen, vor Unheil zu warnen und höheres Wissen zu vermitteln.

Bei der Bemühung, zur handbuchartigen Einführung über Mythen, Sagen und Märchen (2012) weitere Ergänzungen aus europäischem *folktale* vorzulegen, fanden sich in vier überprüften Sammlungen neugriechischer Volksmärchen mehrere wegen ihrer erzählerischen Qualität bemerkenswerte Einzelstücke.<sup>2</sup> Zu ihnen gehört das neugriechische Volksmärchen ‚*Der Herzenskundige*‘, das nach Angabe der Herausgeberin noch in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts auf der weit draußen in der Nordägäis liegenden Insel *Skyros* erzählt wurde.<sup>3</sup>

Am Anfang der Exposition findet ein armer Mann, der daheim Frau und drei halbwüchsige Söhne hat, bei der Holzsuche im Walde in einem Gebüsch ein Vogelnest mit einem goldenen Ei und verkauft es über seinen ältesten Sohn für teures Geld an einen Händler. Da er danach Tag für Tag ein neues Wunder-Ei findet und dem Händler zu einem immer höheren Preis verkauft, kann die Familie gut davon leben. Nach einiger Zeit bittet die Frau ihren Mann, diesen Wundervogel<sup>4</sup> draußen im Wald zu fangen. Gesagt, getan. Da der im Haus liebevoll gepflegte Vogel weiter Tag für Tag sein Gold-Ei legt, wird die Familie immer wohlhabender. Deshalb kommt der Mann schließlich auf die Idee, Gott für das unverhoffte Glück zu danken und eine längere Wallfahrt zum Berg Athos anzutreten.

**Erste Erzählsequenz (Die drei Brüder verspeisen den Wundervogel):** Auf diese Gelegenheit hatte der habgierige Händler schon lange gewartet, weil er den Wundervogel mit seinen magischen Kräften an sich bringen wollte. Zu diesem Zweck nutzt er nun die Abwesenheit des Hausherrn und macht sich die einfältige Ehefrau zur Geliebten. Nach einiger Zeit erklärt sie sich tatsächlich bereit, zusammen mit ihm durchzubrennen. Doch da sie wegen ihrer Kinder und des Vogels noch zögert, überredet der Händler sie schließlich, den Wundervogel zu schlachten, um ihn anschließend selbst zu essen und dadurch dessen magische Kräfte zu gewinnen. Doch ehe es dazu kommt, entdecken die drei vorzeitig aus der Schule heimkehrenden Söhne den geschlachteten Vogel im Kochtopf. Da sie alle sehr hungrig sind, verspeist der älteste den Kopf, der zweite die Leber und der jüngste das Herz: „Sobald der

<sup>1</sup> Originalbeitrag, entstanden bei den Vorarbeiten zu Reinhardt, MSM Ntr. 2018 (Mainz 2019), 55.

<sup>2</sup> (1) Neugriechische Märchen. Hrsg. von P. Kretschmer. Jena (Diederichs) 1919; (2) Griechische Volksmärchen. Gesammelt und hrsg. von Georgios A. Megas. Übertr. von Inez Diller. Düsseldorf (Diederichs) 1965; (3) Die Hexe von Patmos. Märchen von den griechischen Inseln. Hrsg. und übers. von Inez Diller-Sellschopp. Düsseldorf 1974 (Diederichs Löwenbücher 8); (4) Griechische Märchen. Hrsg. und mit einem Nachwort von Giorgios Sarantis-Aridas. Frankfurt/M. u.a. 1998 (insel taschenbuch 2231). Zu den Einzelstücken gehörten auch die Märchen *Das goldene Kästchen* (Ü: Sarantis-Aridas 1998, 255-274; dazu hier auf S. 194-207) und *Der Königssohn und die Paschatochter* von der Insel Karpathos (Ü: Kretschmer 1919, 167-187; dazu hier auf S. 214-220).

<sup>3</sup> Basisübersetzung: Diller-Sellschopp 1974, wie Anm. 2, 80-94.

<sup>4</sup> Weiteres zu einer möglichen genaueren Benennung auf S. 210 (mit Anm. 7-8).



Jüngste das Herz gegessen hat, wird er herzenskundig und sieht in das Herz jedes Menschen“.<sup>5</sup> So durchschaut er sogleich, was der Händler zusammen mit der Mutter plant und dass der böse Mann, wenn er erst einmal entdeckt hat, was entgegen seinen Erwartungen mit Kopf, Leber und Herz des Wundervogels geschehen ist, die drei Kinder töten wird. Deshalb bringt er seine Brüder dazu, zusammen mit ihm von zu Hause zu fliehen. Als der Händler wenig später beim Essen mitbekommt, dass Kopf, Leber und Herz des geschlachteten Vogels fehlen, lässt er die Maske fallen, macht der Frau die schlimmsten Vorwürfe und verabschiedet sich auf Nimmerwiedersehen. Die Arme bleibt einsam zurück und beweint ihr Schicksal.

**Zweite Erzählsequenz (Das weitere Schicksal der drei Brüder):** Der allwissende Jüngste sieht voraus, dass der zweite Bruder seine eigene Wege gehen wird und es dem ältesten, der den Kopf des Vogels verspeist hatte, bestimmt ist, nach dem Tod eines alten Königs dessen Nachfolger zu werden, wenn er als erster durch das Tor die Residenz betritt; für diesen Fall bietet er sich ihm schon einmal als sein gerechter Richter an. Der mittlere Bruder, der die Leber gegessen hat, findet, nachdem er sich von den beiden anderen getrennt hat, fortan unter jedem Kopfkissen, auf dem er schläft, einige Goldstücke und bekommt dank seinem immer größeren Reichtum eine ebenso schöne wie heimtückische Königstochter zur Frau, deren Vater sie nur mit dem Allerreichsten verheiraten wollte. Als sie allerdings bald nach der Heirat herausbekommt, woher ihr Mann so viel Geld hat, macht sie ihn betrunken. Als er sich dann erbricht, bringt sie die Vogelleber an sich und verspeist sie selber. Am nächsten Morgen befiehlt sie dann den Palastwachen, ihren Mann nackt und mittellos davonzujagen.

In seiner trostlosen Einsamkeit isst der Arme irgendwann von einem Feigenbaum, dessen Früchte ihm ein Horn auf die Stirn zaubern, einige Zeit später von einem zweiten, dessen Früchte ihn zum Esel verwandeln, schließlich von einem dritten, dessen Früchte ihm seine menschliche Gestalt zurückgeben. Um sich mit diesen Kenntnissen an seiner Frau zu rächen, erscheint er mit einem Korb voller Feigen unerkant wieder am Hofe und verleitet sie dazu, von den Feigen des ersten Baums zu essen. Als sie und ihre Eltern über das auf der Stirn gewachsene Horn schon ganz verzweifelt sind, erscheint der unerkante frühere Mann nun als angeblicher Arzt<sup>6</sup> und bietet ihr Feigen vom zweiten Baum an. Als sie sich daraufhin in eine störrische Eselin verwandelt, treibt er sie vor sich her bis in jene Stadt, wo sein unerkannter ältester Bruder inzwischen als König herrscht und sein gleichfalls unerkannter jüngster Bruder das Richteramt mit größter Umsicht und untrüglichen Sinn für Gerechtigkeit ausübt. Dieser durchschaut den Fall sofort und trifft das kluge Urteil, sie solle Feigen vom dritten Baum essen, dadurch wieder ihre frühere Gestalt bekommen und dann vor ihm Rede und Antwort stehen. Am Ende des Verhörs entscheidet er, ihr Mann solle sie nach Rückgabe der wundersamen Vogelleber freilassen. So bleibt ihr das Schicksal erspart, ebenso davongejagt zu werden, wie sie zuvor selbst ihren Mann davongejagt hatte.

**Finale (Die Wiedervereinigung der ganzen Familie und die Bestrafung des Bösewichts):** Ehe der König allerdings das vom jüngsten Bruder getroffene Urteil rechtsgültig verkünden kann, erscheinen vor Gericht ein alter Mann, der Vater der drei Söhne, und eine alte Frau, ihre Mutter. Der Alte erzählt dem Richter seine ganze Geschichte vom Finden des ersten Wundereis bis zur Rückkehr von seiner Pilgerreise zum Berg Athos, als er von seiner Frau erfuhr, seine Söhne seien gestorben, und später von den Nachbarn, sie seien noch am Leben, doch der Händler habe den Vogel töten lassen und hätte auch die Kinder getötet, wenn sie sich nicht rechtzeitig aus dem Staube gemacht hätten. Am Ende seines Lebensberichts legt er dem Richter,

<sup>5</sup> Diller-Sellschopp 1974, wie Anm. 2, 84.

<sup>6</sup> Zum entsprechenden Motivdetail mit Schwarzfeigen und Weißfeigen im sizilischen Volksmärchen *La vursa, lu firriolu e lu cornu 'nfatatu*: Märchen aus Sizilien. Gesammelt von Giuseppe Pitrè. Übers. und hrsg. von Rudolf Schenda und Doris Senn. München (Diederichs) 1991, 119-127, spez. 126f., Kommentar 338.

ohne in ihm nach so langer Zeit noch seinen jüngsten Sohn zu erkennen, die Frage zur Entscheidung vor, was mit einer so schlimmen Frau geschehen solle.

Doch ehe der Richter sein gerechtes Urteil sprechen kann, erscheint vor ihm auch noch der habgierige Händler, um einen Schuldner vor Gericht zu bringen. Mit einem einzigen Blick in sein böses Herz durchschaut der Richter den ganzen Zusammenhang, befiehlt den Wächtern, ihn zum peinlichen Verhör vorzuführen, und bringt ihn mit wenigen Fragen zum Geständnis der ganzen Wahrheit. Daraufhin verkündet sein königlicher Bruder das Urteil, der Bösewicht solle von zwei wilden Pferden zerrissen werden; der alte Mann und die alte Frau hingegen sollten sich wieder miteinander versöhnen. Am Märchenschluss steht die Wiedererkennung zwischen den drei Brüdern und ihren alten Eltern – Anlass genug, das vollständige *happy end* in einem großen Familienfest gebührend zu feiern.

Die engen Verbindungen von europäischer und orientalischer Erzähltradition gerade in Griechenland unterstreicht die Tatsache, dass hier ergänzend zwei **türkische Volksmärchen** heranzuziehen sind. Das eine mit dem rätselhaften Titel *Der Vogel Heftreng*<sup>7</sup>, das nur noch einzelne, dafür umso interessantere Elemente desselben *plot* enthält<sup>8</sup>, könnte in die Richtung weisen, dass sich die Urfassung des Märchens um einen speziellen Wundervogel dieses Namens drehte. Das zweite Volksmärchen mit dem Titel *Die Niere* weist sogar eine verkürzte Parallelfassung auf.<sup>9</sup> Hier geht es um drei Söhne aus recht reicher Familie, denen die Mutter entgegen der strikten Anweisung des Vaters Niere, Kopf und Beine eines Huhns zu essen gibt. Als der empörte Mann zur Strafe seine Kinder töten will, ergreifen sie rechtzeitig die Flucht und trennen sich nach kurzer Zeit. Der mittlere Sohn hilft in einem Nachbardorf als Gehilfe einem armen Kaffeewirt aus; am nächsten Morgen hinterlässt er im Bett einen Beutel mit Goldmünzen. Einen Tag später erreicht er die nahe Residenz, wo der Sultan verfügt hat, nur wer ihm einen Sack voll Gold bringe, werde seine Tochter zur Frau bekommen. Der junge Mann erklärt dem Sultan, seit er die Hühnerleber gegessen habe, finde er jeden Morgen beim Aufstehen einen neuen Beutel mit Goldmünzen im Bett.

Daraufhin laden der Sultan und seine Tochter den jungen Mann in den Palast ein und machen ihn betrunken. Dann bringen sie den Armen zum Erbrechen, bis er auch die Niere herauswürgt. So findet er am nächsten Morgen im Palast nicht mehr den erwarteten Goldbeutel unter seiner Schlafstätte. Hier wird er nicht gleich fortgejagt. Dafür bekommt er draußen an einem Bach nach dem Genuss von Äpfeln lange Hörner, verliert sie nach dem Genuss von Trauben, wird nach erneutem Feigengenuss ein Esel und nach erneutem Traubengenuss wieder ein Mensch. So sorgt er dafür, dass auch die ahnungslose Sultanstochter durch die Äpfel lange Hörner bekommt und heilt sie gegen der Rückgabe der Niere mit Trauben. Am nächsten Tag verwandelt er mit Feigen alle Diener in Esel und auch sie selbst in eine Eselin, ehe er auf ihrem Rücken in ein anderes Land losreitet.

Dort bekommt er beim Geldwechsel eine Münze, aus deren Rückenbild, dem sog. ‚Verso‘, er schließt, dass einer seiner Brüder inzwischen der neue König geworden ist. Entgegen dem Widerstand der Palastgarde wird er mitsamt Eselin beim König vorgelassen und von ihm als

<sup>7</sup> Basisübersetzung: Türkische Märchen. Hrsg. von Friedrich R. Giese. Jena (Diederichs) 1925, 243-251. Nach den z.T. recht rätselhaften Details der Einleitung (243ff.) spielte die Geschichte „zur Zeit der Kinder Israel“. Die Hauptperson in diesem Märchen war ein frommer Asket, der, durch den Wundervogel reich geworden, zum Dank dafür auf Pilgerfahrt ging (wenn im türkischen Märchen nach Mekka, dann wohl als Ergebnis einer nachträglichen Islamisierung).

<sup>8</sup> Giese 1925, wie Anm. 7, 246: „Dieser Vogel bringt zwar schon lebendig große Vorteile, wenn aber jemand seinen Kopf essen würde, so würde er Kaiser oder Vezir werden“; ebd. 247: „Nämlich, wenn jemand den Kopf desjenigen, der den Vogelkopf verzehrt hat, isst, so wird er Kaiser. So steht es geschrieben.“ Der Sohn des Asketen, der im türkischen Märchen den Kopf isst, heißt Ferid; seine namenlose Mutter wäre aus Liebe zu einem jungen Geldwechsler sogar bereit, den eigenen Sohn zu töten (247f.).

<sup>9</sup> Basisübersetzung: Türkische Märchen. Hrsg. und übertr. von Otto Spies. München (Diederichs) 1967, 108-112.

Bruder erkannt. Nachdem er durch Trauben sein Tragtier wieder in die schöne Sultanstochter zurückverwandelt hat, steht als *happy end* einer Hochzeit beider nichts mehr im Weg.

Eine **Kurzvariante** zu diesem türkisch-neugriechischen Märchenstoff, die nach Angabe des Herausgebers und Übersetzers Paul Kretschmer schon vor etwa hundert Jahren auf der vor der kleinasiatischen Küste gelegenen Ägäisinsel *Lesbos* erzählt wurde, weist mit dem Titel *Die goldenen Eier*<sup>10</sup> gleichfalls einen einfacheren *plot* auf als die Langfassung aus Skyros und erheblich weniger Zauberelemente (schon durch den Wegfall der Handlung um den mittleren Bruder). Der arme Mann, der hier nur zwei kleine Söhne hat, nimmt den jüngeren auf dessen Bitten mit in den Wald; in der Nähe des Kindes legt ein Vogel ein goldenes Ei. Dasselbe geschieht am nächsten Tag; am dritten Tag fängt der Kleine den Wundervogel ein. Die Familie wird durch den Verkauf der goldenen Eier an einen Händler schnell reich. Aus Dankbarkeit tritt der Vater auch hier, nachdem er einem Diener seinen Besitz anvertraut hat, eine längere Pilgerfahrt an. Der Händler ist hier ein Jude<sup>11</sup>, der, um die Herkunft der Eier zu erfahren, nach dem Weggang des Mannes mit der Frau Kontakt aufnimmt und ein Liebesverhältnis mit ihr beginnt (natürlich unter Missbilligung des Dieners, der sich irgendwann ganz zurückzieht). Schließlich schlägt der Bösewicht vor, beide Kinder zu töten und danach zu heiraten, doch nur unter der Voraussetzung, dass sie ihm zuliebe den Wundervogel schlachtet, damit er ihn verspeisen und dessen magische Kräfte bekommen kann.

Doch auch hier entwickelt sich alles anders als geplant. Der ältere Sohn verspeist den Kopf des gekochten Wundervogels, „und sobald er ihn gegessen hatte, gewahrte er, was in der ganzen Welt vor sich ging“. Der jüngere isst gleich Herz und Leber zusammen, mit der Konsequenz: danach „wußte er, wenn er einen ansah, was der tun wollte“. <sup>12</sup> Nachdem dank dieser Fähigkeit die heimtückischen Versuche der Mutter gescheitert sind, ihre Kinder zunächst mit Gift auf der Treppe, dann mit Gift im Abendessen zu beseitigen, schickt sie beide am nächsten Morgen mit einem Begleiter los, der sie in die Einöde mitnehmen und dort töten soll. Doch dann bekommt der Diener Mitleid mit den beiden Jungen und lässt sie laufen. Nach seiner Rückkehr legt er der Mutter als angeblichen Beweis für die Tötung einen abgeschnittenen kleinen Finger des einen und den blutigen Hemdkragen des anderen vor.

Auch hier gelangen die Brüder in die Nähe der Residenz. Dort sieht der Jüngere mit seinem übernatürlichen Wissen voraus, dass die Bewohner aus der Stadt kommen und einen Vogel fliegen lassen werden; auf wessen Kopf sich der geflügelte Schicksalsträger setzt, der solle der neue König sein. So wird der Ältere zum König und der Jüngere als gerechter Wesir zu seinem klugen Ratgeber. Als der Vater nach drei Jahren von der Pilgerfahrt zurückkommt, findet er daheim den Juden und seine Frau verheiratet vor. Auf die Frage nach dem weiteren Schicksal seiner Söhne gibt sein alter treuer Diener an, sie seien damals umgekommen. Als der verzweifelte Vater deshalb seine Ex-Frau und den Juden in der Residenz vor Gericht bringt, kommt es auch hier schließlich zur Wiedererkennung zwischen dem Vater und seinen verlorenen Söhnen. Aufgrund des Schlussurteils wird in dieser Kurzvariante der Jude gehängt und die böse Mutter zur Strafe in ein Nonnenkloster geschickt. Ihren Vater behalten die Söhne bei sich, damit er in ihrer Nähe wie ein König leben und in Frieden alt werden kann.

**Zwischenbilanz:** Insgesamt weisen die drei hier ausführlich besprochenen Märchenvarianten etwa dasselbe Kerngeschehen auf, dass der älteste bzw. ältere Bruder durch Verspeisen des Kopfes zu einem klugen König, der jüngste bzw. jüngere durch Verspeisen des Herzens zu einem gerecht waltenden Richter wird. Im Anschluss an das türkische Volksmärchen *Die Niere* bietet die neugriechische Langfassung *Der Herzenskundige* aus Skyros zusätzlich die reizvolle Handlung um das besondere Schicksal des mittleren Sohnes, der von seiner heimtückischen Frau davongejagt wird, nachdem sie ihm die Vogelleber abgenommen hat, und ihr im weiteren

<sup>10</sup> Basisübersetzung: Kretschmer 1919, wie Anm. 2, 23-28.

<sup>11</sup> Dazu passt auffällig der jüdische Hintergrund aus der türkischen Teilvariante (vgl. schon Anm. 7)

<sup>12</sup> Kretschmer 1919, wie Anm. 2, 25.

Verlauf ihre Bosheit verdienstermaßen heimzahlt. Gemeinsam ist beiden neugriechischen Varianten auch, dass die alten Eltern am Schluss wieder auftreten und von den zunächst unerkannten Kindern angemessen belohnt bzw. bestraft werden, ebenso wie der böse Händler, der in der neugriechischen Kurzfassung *Die goldenen Eier* aus Lesbos als Jude diskriminiert wird, wenn dieses Detail nicht schon in einer orientalischen Vorfassung des Märchens vorgegeben war. Was die beiden neugriechischen Varianten zu Zaubermärchen macht, ist die Handlungsbeteiligung eines Wundervogels, der nicht nur goldene Eier legt<sup>13</sup>, sondern auch für jeden, der seinen Kopf bzw. Leber und Herz verspeist, den Besitz ganz unterschiedlicher magischer Zauberkräfte garantiert. Zu Herkunft und Bedeutung dieses wichtigen Aspekts seien wenige abschließende Bemerkungen erlaubt.

**Schlussexkurs:** Dass Vögel in der europäisch-orientalischen Erzähltradition<sup>14</sup> immer schon als Träger besonderer Fähigkeiten und speziell eines übernatürlichen Wissens erschienen, hängt wohl mit ihrer exklusiven Bedeutung als Wesen des Himmelsraums zusammen: „Das Flugvermögen der Vögel, das sie der Schnelligkeit des Laufes anderer Tiere vorausziehen und Hindernisse überwinden läßt, bringt sie den Göttern und dem Himmel, in dem man jene sich wohnend denkt, am nächsten und läßt sie als die geeignetsten Boten erscheinen, durch deren lebhaft und eindrucksvolle Stimme und durch deren Flug und Bewegung die Götter den Menschen ihren Willen kundtun konnten.“<sup>15</sup>

Dabei ist die Tatsache bemerkenswert, dass in frühen bildlichen Darstellungen zu altorientalischen Mythen (incl. etruskische Tradition) Gottheiten noch viel häufiger in geflügelter Gestalt erschienen als in der späteren griechisch-römischen Mythentradition.<sup>16</sup> Im antiken Mythos agierten als geflügelte Wesen zwischen Himmel und Erde neben manch anderen Gottheiten der homerischen Epen wie Athene, Apollon und Poseidon vor allem die Götterboten Iris (mit Flügeln und Flügelschuhen) und Hermes (mit Reduzierung auf Flügelschuhe und Flügelhaube),<sup>17</sup> in der jüdisch-christlichen Tradition als himmlische Boten die geflügelten Engel incl. Cherubim bzw. Seraphim.<sup>18</sup> Eine besondere Bedeutung als Träger höheren Wissens über Zukünftiges und/oder höhere Wahrheit hatten die Vögel nach Vorstufen in der babylonischen, persischen, indischen und frühgriechischen Kultur vor allem in der etruskisch-römischen Tradition der Vogelschau (sog. *augurium*) als Kündiger von glücklichem Ausgang oder Vorboten von Unheil.<sup>19</sup>

Mit ihrem höheren Wissen spielten Vögel (auch als übernatürliche Helfer)<sup>20</sup> schon im antiken Mythos bisweilen eine Rolle, z.B. wenn ein der Vogelsprache kundiger Seher wie

<sup>13</sup> Dazu Just 1998, wie Anm. 14, 111 (mit Verweis auf das schweizerische Volksmärchen aus Graubünden *Das Vöglein, das goldene Eier legte*).

<sup>14</sup> Zur besonderen Bedeutung von Vögeln spez. in *folktale* und Zaubermärchen: Ernest Ingersoll, *Birds in Legend, Fable, and Folklore*. New York 1923, Ndr. Detroit 1968; Ernst und Luise Gattiker, *Die Vögel im Volksglauben*. Eine volkskundliche Sammlung aus verschiedenen europäischen Ländern von der Antike bis heute. Wiesbaden 1989, spez. 13-33 (allgemeine Einführung); Gisela Just, *Die Vögel im Zaubermärchen*. In: Ursula Heindrichs (Hrsg.), *Zauber-Märchen*. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen. München 1998 (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft 23), 98-107; EM 14 (2014) s.v. Vogel, 273-282 (Werner Bies; mit Lit. 280-282). Zum speziellen Aspekt von Seelenvögeln: ebd. 278; Just 1998, 114f.

<sup>15</sup> Gattiker 1989, wie Anm. 14, 13.

<sup>16</sup> Dazu Reinhardt, MH 2011, 65-68; zur Ergänzung: Reinhardt, MH Ntr. 2018 (Mainz 2019), 119f. (zu MH 66f.: Göttliche Flügelwesen).

<sup>17</sup> Zu Iris: Reinhardt, MH 2011, 195f., zu Hermes: ebd. 184f.; MH Ntr. 2018, 136 (zu MH 184). Zu weiteren geflügelten Göttern bei Homer: Reinhardt, MH 2011, 65f.

<sup>18</sup> Zu Engeln (Auswahl): Uwe Wolff (Hrsg.), *Das große Buch der Engel*. Freiburg/Basel/Wien 1994; Pietro Bandini, *Die Rückkehr der Engel*. München 1995; Nancy Grubb, *Engel*. München 1996 (engl. OA1995); Rosa Giorgi, *Engel, Dämonen und phantastische Wesen*. Berlin 2004 (ital. OA Milano 2003); Valery Rees, *Von Gabriel bis Luzifer. Eine Kulturgeschichte der Engel*. Darmstadt 2017 (jeweils mit früherer Lit.).

<sup>19</sup> Dazu EM 3 (1981) s.v. Divination, 718-727 (Christoph Daxelmüller); EM 14 (2014), wie Anm. 14, 276. Zu den Vorstufen: Gattiker 1989, wie Anm. 14, 13-19; zur römischen Vogelschau: ebd. 113-115 (zum Raben).

<sup>20</sup> Zu Vögeln als Helfern und Heilern: Just 1998, wie Anm. 14, 110-112.

Melampous dank den Informationen, die er der Unterhaltung von zwei die Zukunft kündenden Geiern entnahm, die Impotenz des jungen Heros Iphiklos heilen konnte (Apollodor, *Bibliothēkē* 1,101-102 u.a.).<sup>21</sup> Diese Sonderrolle sprechender Vögel mit höherem Wissen über Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges übernimmt dann auch die neuere Tradition des Zaubermärchens, z.B. in Gestalt der drei allwissenden Rabenweibchen, die im Grimmschen Märchen *Der treue Johannes* (KHM 6) dem Titelhelden Aufschluss über das weitere Schicksal des unter seinem Schutz stehenden Königssohnes geben.<sup>22</sup>

Das Wechselverhältnis zwischen Tieren bzw. Vögeln mit höherem Wissen und einzelnen Menschen (etwa vom Grundtyp ‚Glückskind‘), die in Kenntnis der Tier- bzw. Vogelsprache deren Botschaften und Weissagungen über Zukunft und Wahrheit verstehen (speziell bei besonderen Geheimnissen oder Warnungen vor drohendem Unheil)<sup>23</sup>, gehört zu den konstitutiven Elementen von Zaubermärchen. Die reizvolle Kombination, dass ein junger Mann in seinen Lehrjahren die Sprache der Hunde (Erde), Vögel (Luft) und Frösche (Wasser) erlernt hat und dank dem vermittelten Wissen und durch das Erscheinen von zwei weißen Tauben (die ihn dann auch weiter beraten) schließlich sogar in Rom zum Papst erwählt wird, enthält die Grimmsche Märchen- und Wunderlegende *Die drei Sprachen* (KHM 33).<sup>24</sup>

Eng verbunden mit dem gerade für Mythen und Zaubermärchen spezifischen magischen Denken ist die Vorstellung, dass auch nach dem Schlachten eines Vogels und dem Verzehr seines Kopfes, seiner Leber oder gar des Vogelherzens<sup>25</sup> dessen besondere Kräfte auf den Nutznießer übergehen können.<sup>26</sup> So ergibt sich in den beiden neugriechischen Varianten unseres Zaubermärchens aus dem *Verspeisen des Kopfes* die Garantie künftiger Hoheit bzw. eines weiten Wissenshorizontes, aus dem *Verspeisen der Leber* (in Parallelen auch des Magens)<sup>27</sup> die Garantie eines unbegrenzten Reichtums (und natürlich auch von dessen Gefährdung, wenn etwa die Leber später auf eine andere Person übergehen sollte), aus dem *Verspeisen des Herzens* die Garantie des Einblicks in die Herzen anderer bzw. des Mitwissens, was andere tun wollen, also eine angesichts unserer begrenzten Alltagsmöglichkeiten geradezu unvorstellbare Quelle von Wissen, Klugheit und Weisheit, die von unabsehbarem Wert wäre für alle Ratgeber dieser Welt bei der Suche nach dem richtigen Weg und für alle Richter dieser Welt bei dem Streben nach Wahrheit und Gerechtigkeit.<sup>28</sup>

Angesichts dessen, was unsere aktuelle Wahrnehmung von Realität in der medialen und digitalen Gegenwart zunehmend bestimmt (z.B. Hiobsbotschaften, manipulierte Informationen und unkontrollierbare *fake-news* mit Panik- oder gar Lemmingeffekten in der breiteren Öffentlichkeit als Konsequenz), könnte uns die alte Botschaft der Zaubermärchen bei aller Irrealität des Fiktionalen gleichwohl einen kleinen ermutigenden Hoffnungsschimmer vermitteln.

<sup>21</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 46f. (mit Quellen). Zu Geiern: Gattiker 1989, wie Anm. 14, 480-488. Zur Stoff- und Motividublette in der Erzählung *Der getreue Paul*: Just 1998, wie Anm. 14, 118 (mit Anm. 27).

<sup>22</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 47f. Vgl. auch den Erzähltyp ATU 516. Zum Raben: Gattiker 1989, wie Anm. 14, 112-158 (speziell 117ff. als Unglücksvogel).

<sup>23</sup> Zu Tiersprache/Tierweissagung: EM 13 (2010) s.v. Tiersprachenkundiger Mensch, 642-649 (Andreas Johns); EM 14 (2014) s.v. Vogelsprache, 296-298 (Andreas Johns). Das Basismaterial des *folktales* erschließen vor allem die Erzähltypen ATU 517 und ATU 670/670A/671. Vgl. auch Gattiker 1989, wie Anm. 14, 29 (Geheimnisse). Zu Vögeln als Warnern und Schicksalskündern: Just 1998, wie Anm. 14, 117-119.

<sup>24</sup> Dazu Walter Scherf, *Das Märchenlexikon*. München 1995, 224-226; Just 1998, wie Anm. 14, 118f. Man könnte auch an einen Zusammenhang zwischen diesem auf den Papst und Rom hinauslaufenden *plot* und der mittelalterlichen Gregoriuslegende denken. Vgl. weiterhin den Erzähltyp ATU 671.

<sup>25</sup> Dazu EM 14 (2014), wie Anm. 14, 279 (mit Verweis auf Erzähltyp ATU 567).

<sup>26</sup> Man muss nicht gleich auf die Idee kommen, die im Mittelmeerraum, Nordafrika und dem Vorderen Orient nach wie vor verbreitete Unsitte des bedenkenlosen Jagens von (Sing-)Vögeln als atavistischen Rückfall in eine von magisch-rituellem Denken dominierte Vorzeit zu verstehen.

<sup>27</sup> So Just 1998, wie Anm. 14, 111.

<sup>28</sup> Dazu EM 14 (2014), wie Anm. 14, 277.

**(18) Die neugriechische Märchenovelle *Der Königssohn und die Paschatochter*, speziell im Verhältnis zu antikem Liebesroman und orientalischer Erzähltradition (urspr. 2018)<sup>1</sup>**

**Zusammenfassung:** Der Beitrag würdigt ein neugriechisches Volksmärchen von der Insel Karpathos, das mit der Trennung eines Liebespaares, einer die Beziehung fast beendenden Katastrophe und dem märchenspezifischen *happy end* weitgehend dem Grundschema antiker Liebesromane entspricht (Vergleich mit den *Aithiopiká* des Heliodoros von Emesa 3. Jh. n. Chr.). Die Paschatochter, als Märchenheldin von den Turbulenzen am meisten betroffen, bleibt sich selbst und ihrem geliebten Königssohn konsequent treu dank weiblicher Lebensklugheit und praktischer Intelligenz. Ihre geniale Strategie, sich der libidinösen Intentionen von zwei Kapitänen aus Alexandria zu erwehren, hat wohl ihr Vorbild in der orientalischen Märchenovelle um die ebenso schöne wie kluge Aruja aus Damaskus, was zugleich die Bedeutung neugriechischer Volksmärchen als Bindeglied zwischen orientalischer und europäischer Erzähltradition nachhaltig bestätigt.

Ergänzende Arbeiten zum europäischen *folktale* mit dem Ziel, zur handbuchartigen Einführung über Mythen, Sagen und Märchen (2012) weitere Parallelen zu finden, erschlossen die bemerkenswerte Sonderstellung der neugriechischen Volksmärchen einerseits mit relativ engen stofflichen Verbindungen zu altgriechischen Mythen<sup>2</sup>, andererseits als Bindeglied zwischen orientalischer Erzähltradition (spez. *Märchen aus 1001 Nacht/Märchen aus 1001 Tag*) und romanischen Volksmärchen (spez. in Unteritalien und Sizilien).<sup>3</sup> In den überprüften vier Sammlungen neugriechischer Volksmärchen<sup>4</sup> fand sich auch die qualitätvolle Märchenovelle *„Der Königssohn und die Paschatochter“*,<sup>5</sup> die nach Angabe des Herausgebers auf der am Südostrand der Ägäis liegenden Insel *Karpathos* (zwischen Kreta und Rhodos) erzählt wurde.

Die relativ kurze **Exposition** berichtet, wie einem Königssohn aus Konstantinopel, der zum Kummer seiner Eltern eher träge und nachlässig war, durch einen ausgezeichneten Lehrer eine umfassende, liberal orientierte Grundbildung vermittelt wurde – eine Konstellation, die durchaus an den Philosophen Aristoteles und den jungen Alexander von Makedonien erinnert. Doch hier wird der junge Mann in der Einsamkeit seiner harten Ausbildung nicht glücklich. Daher bricht er nach sechs der vorgesehenen zwölf Bildungsjahre aus seiner bedrückenden Isolation aus, besteigt bei erster sich bietender Gelegenheit heimlich ein Schiff und gelangt, durch schlechtes Wetter abgetrieben und an der geplanten Rückkehr gehindert, nach überstandem Unwetter zu einem fremden Kap, wo er erst einmal Schutz vor den Winden findet. Glücklicherweise, mit dem Leben davongekommen zu sein, erkundet er die Gegend und gelangt schon bald zum nahen Palast eines Paschas, lernt dort dessen schöne Töchter kennen und findet schließlich mit der schönsten von ihnen sein Glück. Damit könnte unsere Geschichte schon zu Ende sein; doch nun fängt sie erst richtig an.

<sup>1</sup> Originalbeitrag, entstanden bei den Vorarbeiten zu Reinhardt, MSM Ntr. 2018 (Mainz 2019), 24f. bzw. 74f.

<sup>2</sup> Zahlreiche Belege spez. bei Reinhardt, MH Ntr. 2018 und MSM Ntr. 2018.

<sup>3</sup> Dazu Vf., Vom Danaë-Mythos zum Märchen *La Principessa del Sole*. In: Märchenspiegel 2/2016, 17-32 (mit verschiedenen unteritalienischen Volksmärchen, die dem antiken Mythos noch nahe stehen).

<sup>4</sup> (1) Neugriechische Märchen. Hrsg. von P. Kretschmer. Jena (Diederichs) 1919; (2) Griechische Volksmärchen. Gesammelt und hrsg. von Georgios A. Megas. Übertr. von Inez Diller. Düsseldorf (Diederichs) 1965; (3) Die Hexe von Patmos. Märchen von den griechischen Inseln. Hrsg. und übers. von Inez Diller-Sellschopp. Düsseldorf 1974 (Diederichs Löwenbücher 8); (4) Griechische Märchen. Hrsg. und mit einem Nachwort von Giorgios Sarantis-Aridas. Frankfurt/M. u.a. 1998 (insel taschenbuch 2231). Vgl. schon S. 208 mit Anm. 2.

<sup>5</sup> Basisübersetzung; Kretschmer 1919, wie Anm. 4, 167-187.

**Erste Erzählsequenz (Die Trennung des Liebespaares):** Als der König von Konstantinopel von der nicht standesgemäßen Heirat des Sohnes erfährt, reagiert er höchst ungehalten, indem er ihn verstößt und für seine Ergreifung eine hohe Belohnung aussetzt. Bald danach kommt der Königssohn mit seiner jungen Frau wieder nach Konstantinopel. Gleich nach der Landung hört er von einem Lastenträger, welches Schicksal ihm drohe. So lässt er seine Frau in der Obhut einer fürsorglichen Alten zurück und reist heimlich weiter nach Alexandria. Dort arbeitet er zunächst als Kaffeehauskellner. Als er dabei zufällig einem Kapitänsgespräch entnimmt, dass sie für ihren Rechtsstreit mit einem Kaufmann einen guten Anwalt suchen, bietet er ihnen seine Dienste an. Die dank seiner Ausbildung perfekte Klageschrift macht vor Gericht so viel Eindruck, dass aus dem einfachen Kellner bald ein bekannter Rechtsanwalt wird.

**Zweite Erzählsequenz (Die Entwicklung bis zur vorläufigen Katastrophe):** Nach einiger Zeit erfährt er von zwei Kapitänen, dass sie mit Fracht nach Konstantinopel fahren wollen. Daraufhin bittet er sie, bei seiner dort lebenden Frau einen Brief und ein Geschenk von ihm abzugeben. Als sie in Konstantinopel Kontakt mit ihr aufnehmen, endet für die Paschatochter mit dem ersten Lebenszeichen ihres Gatten eine lange Zeit der Ungewissheit. Dafür gibt es gleich neue und viel größere Komplikationen, weil die beiden Männer, von der Schönheit der jungen Frau nachhaltig beeindruckt, bei ihr zudringlich werden. Die Betroffene ist zunächst fassungslos. Dann erteilt sie den beiden Verführern, von der Alten unterstützt, eine mehr als gründliche Lektion (nähere Details später auf S. 217f.). Die Männer, wütend darüber, von ihr derart hereingelegt worden zu sein, rächen sich, indem sie nach der Rückkehr in Alexandria dem Gatten erzählen, seine Frau sei ihm fortwährend untreu. Daraufhin findet der Königssohn zwischen Enttäuschung, Verzweiflung und Schwermut keine Ruhe mehr. Schließlich macht er sich auf nach Konstantinopel. Dort lässt er sich aus Eifersucht hinreißen, als seine Frau ihn vor Freude über das unerwartete Wiedersehen unter Tränen umarmen und küssen will, ihr ein Messer in den Hals zu stoßen. Als er danach die Halbtote in einen Fluss werfen will, wird er von einem Mönch gestört und sucht das Weite, um unerkannt zu bleiben.

**Dritte Erzählsequenz (Der Leidensweg des getrennten Liebespaares):** Der Mönch erkennt sofort, dass die Frau noch nicht tot ist. So bringt er sie in seine Zelle, rettet ihr mit seinen Arzneien das Leben und pflegt sie so lange, bis sie ganz wiederhergestellt ist. Doch als sie nach wenigen Wochen wieder ihre frühere Schönheit hat, verliebt er sich unsterblich in sie, wird zunehmend zudringlich und lässt ihr keine Ruhe mehr. In ihrer Not schlägt sie ihm vor, gemeinsam in einem nahen Fluss zu baden und danach zu tun, wonach ihnen zumute sei. Doch im rechten Augenblick gibt sie ihm einen Stoß, so dass ihn die Strömung davonträgt.

Als sie sich am Ufer wieder anzieht, merkt sie, dass sie in der Eile die Kleider verwechselt hat. So macht sie sich in seinen Kleidern auf, verzweifelt über ihr Schicksal und ihr ständiges Unglück. Nach einem langen Marsch schläft sie am Rande eines Waldes erschöpft ein. Wenig später erscheinen drei Soldaten, die sie in ihren Mönchskleidern für einen attraktiven jungen Mann halten, und bedrängen sie. Doch auch diesmal gelingt es ihr, sie mit dem Vorschlag abzuwimmeln, die drei sollten in einem Wettlauf klären, wer sie als erster bekomme, und bringt sich rechtzeitig im nahen Wald in Sicherheit.

Nachdem sie sich von dem erneuten Schrecken erholt hat, beschließt sie, weitere derartige Zudringlichkeiten künftig auszuschließen. So sucht sie ihre alte Begleiterin auf, die nach dem Verkauf der Fracht der Kapitäne reich geworden ist, und zieht sich zusammen mit ihr, weiterhin in Männerkleidern, in ein einsam gelegenes Gebirgsschloss zurück, um ihr Leben als Nonne zu beschließen. Dort kommt sie irgendwann auf die Idee, einen Maler zu beauftragen, ihre Lebensgeschichte als Freskenzyklus in einer nahen Quellgrotte darzustellen. Danach stellt sie einen Diener ein, damit er bei dem Kunstwerk den ganzen Tag über wacht.

Und wie es der Zufall will, erscheinen wenig später die beiden Kapitäne, die beim Anblick der Bildgeschichte erkennen, dass es da auch um sie geht, und nachträglich über die peinliche

Geschichte schimpfen und fluchen. Von dem Diener herbeigerufen, befragt der scheinbare ‚Schlossherr‘ die beiden Sünder. Als sie nicht zu der Wahrheit stehen, sondern Ausflüchte machen, werden sie kurzerhand gefesselt und in einem Kellergemach eingesperrt. Dasselbe Schicksal trifft bald darauf den ebenso zufällig vorbeikommenden Mönch und die ihm kurz darauf folgenden Soldaten. Da auch sie alle nicht bereit sind, ihren Anteil an der ihnen wohlbekannten Geschichte zuzugeben, werden sie ebenfalls bis auf Weiteres eingesperrt.

Als Letzter erscheint der Königssohn, der nach seiner Eifersuchtstat keine Ruhe mehr gefunden und sich in der Annahme, die geliebte Frau getötet zu haben, in einer Waldhöhle vergraben hat, um auf diese Weise als Einsiedler für seine Untat zu büßen. Beim Herumirren kommt er ebenfalls zu der Quellgrotte, betrachtet die Bildgeschichte, begreift sie schnell als seine eigene und beginnt zu ahnen, dass er eine Unschuldige getötet hat. Doch so sehr ihn die Reue quält, so wenig ist auch er zunächst bereit, der unerkannten Frau gegenüber zu seiner Vergangenheit zu stehen. So sperrt der ‚Schlossherr‘ auch ihn erst einmal in ein Verließ, doch so, dass er die weiteren Verhöre draußen mit anhören kann.

**Finale (Die Wiedervereinigung des Liebespaares im *happy end*):** Nach weiteren Verhören gestehen nacheinander die beiden Kapitäne, der Mönch und die drei Soldaten die ganze Wahrheit und bestätigen dem mithörenden Ehemann indirekt die absolute Treue seiner bisher für tot gehaltenen Gattin. Doch ehe er nun völlig verzweifelt, macht sie dem Versteckspiel ein Ende, legt ihre Männerkleider ab und gibt sich allen Beteiligten zu erkennen. So kommt es zunächst zur Wiedervereinigung des Liebespaares, anschließend zu einem milden Urteil für die geständigen und reumütigen Verführer. Und da inzwischen auch der alt gewordene König von Konstantinopel die Verstoßung seines Sohnes längst bereut hat, endet die Geschichte, wo sie begann: in der Residenz am Bosphorus mit einem großen Versöhnungsfest.

Insgesamt entspricht diese Geschichte einem ganz spezifischen *Handlungsschema*, das von der attischen Neuen Komödie (4./3. Jhdt.) und dem antiken Liebesroman über mittelalterliche Sagen und Novellen sowie neuzeitliche Märchen bis hin zu aktuellen *soap-operas* und ‚Schnulzen‘ im Film- und Fernsehprogramm der Gegenwart allein schon aufgrund seines hohen Unterhaltungswertes überaus beliebt ist:<sup>6</sup> Ein füreinander bestimmtes Paar wird zunächst räumlich voneinander getrennt. Dann kommt es durch unglückliche Begleitumstände zu einer mehr oder weniger totalen Trennung und Entfremdung mit zunehmend großer Verzweiflung auf beiden Seiten, ehe sich die Dinge schließlich doch wieder zum Guten wenden.

Ein frühes Musterbeispiel für dieses Grundschema aus der Antike bietet der *Liebesroman Aithiopiká des Heliodoros von Emesa* (entstanden um 232/33 bis 250 n. Chr.).<sup>7</sup> Als ein von Anfang an füreinander bestimmtes Liebespaar agieren hier der junge attraktive Thessalier Theagenes (als ‚Nachfolger‘ des mythischen Achilleussohnes Pyrrhos) und die aus dem ägyptischen Memphis stammende aithiopische Königstochter Charikleia (als ‚Nachfolgerin‘ der mythischen Heroine Andromeda: Gemälde im Schlafzimmer der königlichen Eltern 4,8). Das wie durch ein Wunder weißhäutige Königskind wird nach der Geburt ausgesetzt und, von einem ägyptischen Priester seinem griechischen Kollegen Charikles zur Erziehung überlassen, zur Priesterin der Göttin Artemis im mittelgriechischen Delphi ausgebildet. Nachdem sich die beiden durch Herkunft und Vorgeschichte herausragenden Protagonisten bei einem Fest zu Ehren des mythischen Heros Pyrrhos in Thessalien kennengelernt haben, ist es um sie geschehen.

Doch nach ihrer gemeinsamen Flucht verlieren sie sich in Ägypten aus den Augen. Nach einer turbulenten Handlung und einer unglaublichen Serie von Schicksalsschlägen findet Charikleia, eindeutig die Protagonistin des Romans, schließlich zurück in ihre Heimat. Im dramatischen Finale droht ihr sogar das Schicksal, zusammen mit Theagenes dem Sonnengott

<sup>6</sup> Zu diesem zweiten großen Traditionsstrang der europäischen Erzähltradition: Reinhardt, MSM 2012, 73.

<sup>7</sup> Einführung in den *plot* bei Reinhardt, MSM 2012, 268f. (mit weiterer Lit.).



Helios geopfert zu werden. Doch ehe es soweit kommt, führt der alte Charikles, auf der Suche nach der verlorenen Pflügetochter inzwischen ebenfalls nach Memphis gelangt, die Wiedererkennung von Königstochter und königlichen Eltern herbei. Am Schluss steht auch hier die glückliche Verbindung des längst füreinander bestimmten ‚Traumpaars‘ als romanspezifisches *happy end*.

Wenn man damit das erheblich kürzere neugriechische Volksmärchen vergleicht, so hätte sich bei allen Unterschiedlichkeiten auch dessen Stoff für einen antiken Liebesroman durchaus geeignet. Auch hier geht es um eine Liebes- und Abenteuergeschichte zwischen zwei hochgestellten Persönlichkeiten, deren dramatische Wechselfälle und unwahrscheinliche Zufälle nicht weniger ausgeprägt sind. Noch mehr als dort Charikleia ist hier die Paschatochter das Hauptopfer all dieser Turbulenzen. Dass hier alle typischen Elemente des Zaubermärchens fehlen, entspricht ganz dem Charakter einer Märchennovelle. Dafür garantiert ein Wechsel von teils realen Schauplätzen (Konstantinopel, Alexandria) und teils fiktiven Lokalisierungen (z.B. in der Exposition das Schloss in Meeresnähe, im weiteren Verlauf das abgelegene Gebirgsschloss), dass es der Handlung wirklich nicht an Abwechslung fehlt. Zusammenfassend hat diese *neugriechische Märchennovelle* um Königssohn und Paschatochter einen ebenso hohen Unterhaltungswert wie der antike Liebesroman um Charikleia und Theagenes. Beide Traditionsglieder verbindet ein hoher Spannungsbogen in Entwicklung und Verlauf des jeweils recht unterschiedlichen *plot*.

Wenn der Vergleich ergab, dass hier wie dort eine weibliche Protagonistin mehr oder weniger dominiert, so im antiken Liebesroman vorwiegend wegen der geheimnisvollen königlichen Herkunft und der faszinierenden Schönheit (auch aufgrund ihres ungewöhnlichen Äußeren, einer strahlend weißen Hautfarbe trotz Provenienz aus dem afrikanischen Aithioperland), in der neuzeitlichen Märchennovelle neben einer nicht weniger hinreißenden Schönheit in erster Linie wegen ihrer *Standhaftigkeit und Treue*. Diese beiden Eigenschaften gehören neben Dienstbereitschaft und nahezu unbegrenzter Leidensfähigkeit nicht nur in den Grimmschen Märchen, sondern in der gesamten europäischen Märchentradition zu den am stärksten ausgeprägten Primärtugenden einer Märchenheldin<sup>8</sup> – sicher auch als Erbe eines alten patriarchalischen und latenten christlichen Substrats. Dass auch noch ein *hohes Maß an weiblicher Lebensklugheit und praktischer Intelligenz* hinzukommt, bewies schon die hohe Flexibilität beim Abwimmeln des Mönches und des übergriffigen Soldatentrios sowie bei der Überführung der zahlreichen abgewiesenen Verführer im Finale.

In diesem Zusammenhang ist noch die bisher ausgesparte Textpassage genauer zu betrachten<sup>9</sup>, wie sich die Titelheldin mit aller ihr zu Gebote stehenden Entschiedenheit und Flexibilität der libidinösen Intentionen jener zwei alexandrinischen Kapitäne zu erwehren suchte, die ihr gutgläubiger Gatte beauftragt hatte, ihr nach längerer Zeit ein erstes Lebenszeichen zukommen zu lassen. Als der erste Kapitän die schöne Paschatochter, die er auf sein im Hafen von Konstantinopel liegendes Schiff eingeladen hat, mehr und mehr bedrängt, entgeht sie seiner Zudringlichkeit erst einmal mit dem scheinbar verlockenden Angebot, ihn nach Mitternacht in ihrem Haus zu einem nächtlichen Tête-à-tête zu erwarten. Unmittelbar anschließend gelingt es ihr, auch den zweiten Kapitän auf seinem Schiff mit derselben Versprechung erst einmal zu vertrösten. Um beiden eine nachhaltige Lektion zu erteilen, lässt sie sich gleich danach in einer Kofferhandlung einen Spezialkoffer mit zwei Abteilungen anfertigen und das ‚kostbare Stück‘ zu sich nach Hause bringen.

Nachdem sie die alte vertraute Begleiterin in ihre Pläne eingeweiht hat, empfängt sie bei Nacht erst einmal den ersten erwartungsvollen Besucher zu einem größeren Nachtmahl – sicher auch als retardierendes Element zur Steigerung der Spannung bei Hörer bzw. Leser. Genau in dem Augenblick, als sich der erste Gast dann am Ziel seiner Wünsche wähnt, erscheint sein für

<sup>8</sup> Dazu schon Reinhardt, MSM 2012, 188f.

<sup>9</sup> Kretschmer 1919, wie Anm. 4, 174-177.

etwas später bestellter Kollege an der Haustür. Mit dieser bewusst herbeigeführten Konstellation bringt die kluge Frau zunächst ihren ersten nächtlichen Gast dazu, in das eine Fach des Schrankkoffers hineinzukriechen. Einige Zeit später gelingt es ihr dann unter tätiger Mithilfe der verbündeten Alten, die im rechten Moment, wie verabredet, als angebliche Kammerfrau an der Tür klopft und das sich anbahnende Tête-à-tête ebenso unvermittelt wie wirksam unterbricht, auch den zweiten nächtlichen Gast aus Angst vor seiner Entdeckung zu veranlassen, sich in das andere Fach des Schrankkoffers hineinzuzwängen.

Für den weiteren Fortgang ist der Umstand wichtig, dass beide Kapitäne am Tag zuvor ihre Schiffsfracht in zwei Lagerhäusern deponiert und die Schlüssel dazu beim Entkleiden im Etablissement der Angebeteten abgelegt haben. In einer konzertierten Aktion nimmt zunächst die Alte beide Objekte an sich, um im Verlauf des nächsten Tages alle Waren für teures Geld zu verkaufen. Die listige Paschatochter hingegen lässt am nächsten Morgen den Doppelkoffer von vier Lastenträgern auf den Markt bringen und dort zur Versteigerung anbieten. Da die Alte, wie verabredet, dabei kräftig mitbietet, kommt eine Riesensumme zustande, bis der Handelspartner der beiden Kapitäne, ohne etwas vom Inhalt des Schrankkoffers und seinem Glück zu ahnen, schließlich den Zuschlag bekommt. Als ihm Lastenträger dann den Spezialkoffer in seinen Laden gebracht haben, findet er darin die beiden Alexandriner. Die an der Nase herumgeführten Galane nehmen sich vor, zumal nachdem sie wenig später ihre Magazine leer geräumt vorfinden, sich ihrerseits zu rächen (das Weitere schon auf S. 215).

Nun ist ‚List und Tücke des Weibervolks‘ fast mehr noch als in der europäischen Erzähltradition von Boccaccios *Decameron* bis hin zu Basiles *Pentamerone* ein Leitmotiv der orientalischen Märchentradition, die ein höchst ambivalentes Spannungsverhältnis zwischen wohlwollender Philogynie und fanatischer Misogynie aufweist. Für die zweite Komponente erinnere man sich nur an die Ausgangssituation in den *Märchen aus 1001 Nacht* zwischen dem Frauenhasser Scheherban und der schönen klugen Scheherazade sowie an die sich daraus zwischen beiden entwickelnde Rahmenerzählung. Aus dieser Sammlung bietet sich auch der spätere Erzählzyklus *Die Geschichten von der Tücke der Weiber* an (mit der Einzelgeschichte um die triebhafte Schahgattin Chansade und ihren Stiefsohn Nourgehan als Höhepunkt).<sup>10</sup>

Zur Kofferepisode der neugriechischen Märchennovelle gibt es gewisse Entsprechungen schon in Boccaccios Novellensammlung *Decameron*, wenn etwa in Salerno die lebenslustige Frau eines älteren Wundarztes ein Liebesverhältnis mit einem jungen Mann beginnt und dieser nach versehentlicher Einnahme eines Betäubungstrankes keinen Mucks mehr von sich gibt. Daraufhin legt die junge Frau den Scheintoten mit Hilfe ihrer Magd in eine vor dem Nachbarladen eines Tischlers stehende große Truhe – mit manch weiteren Komplikationen bis zu einem für alle Beteiligten halbwegs glimpflichen Ausgang der Episode (5,10).<sup>11</sup>

In einer weiteren Geschichte aus Siena bekommt ein junger wohlhabender Ehemann mit, dass sein Nachbar und bester Freund es mit seiner Frau getrieben hat. Daraufhin bringt er das ebenso lockere wie lebenslustige Persönchen dazu, beim nächsten ‚Schäferstündchen‘ ihren ahnungslosen Liebhaber in einer großen Truhe zu verstecken (angeblich, um seine Entdeckung durch den scheinbar unverhofft auftauchenden Ehemann zu vermeiden). Dann vergnügt er sich selbst ausgerechnet auf dem Truhendeckel mit der Frau des besten Freundes ausführlich und nicht weniger genüsslich, bis wirklich ‚Gleiches mit Gleichem vergolten‘ ist. Am Schluss steht eine unter den vier Beteiligten einvernehmliche Lösung, die Frauen auch künftig ganz ungeniert miteinander zu teilen (8,8).<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Näheres in Märchenspiegel 3/2017, spez. 17-22.

<sup>11</sup> Textbasis: Giovanni Boccaccio, *Decameron*. A cura di Romualdo Marrone. Roma 1995, 232-237; Giovanni Boccaccio, *Das Dekameron*. Übers. von Ruth Macchi. Berlin/Weimar 1982, 362-372. – Nicht in einer Truhe, sondern in einem Hühnerkorb versteckte in Perugia die ebenso schlaue wie frustrierte Gattin eines langweiligen Mannes ihren Liebhaber, ehe ihm ein Esel auf die Finger trat und durch sein Geschrei alles herauskam (4,10).

<sup>12</sup> Textbasis: Marrone 1995, wie Anm. 11, 385-388; Macchi 1982, wie Anm. 11, 627-632.

Eine ungleich weitergehende Handlungsentsprechung unter Beteiligung einer nicht weniger standhaften und absolut treuen Protagonistin bietet die orientalische Gesellschaftsnovelle *Die Geschichte der schönen Aruja*, eines der bekanntesten Einzelstücke aus der Sammlung *Märchen aus 1001 Tag*<sup>13</sup>, mit folgendem *plot*: Den früher recht lebenslustigen, nun schon etwas in die Jahre gekommenen Kaufmann Banu aus Damaskus haben seine Freigebigkeit und Großzügigkeit zunehmend in finanzielle Schwierigkeiten gebracht. Als ihn deshalb all seine alten Freunde verlassen, muss er sein Landhaus verkaufen. Die erfolglosen Versuche, das viele verliehene Geld zurückzubekommen, machen ihn vor Kummer ganz krank. Schließlich veranlasst er seine junge attraktive Gattin Aruja, den Arzt Danischmand, einen seiner größten Schuldner, persönlich aufzusuchen und um Rückzahlung der geliehenen tausend Golddinare zu bitten. Doch der ältere Herr ist ebenso lebenswürdig wie unverschämt, als er der schönen Frau erklärt, nur dann seine Schuld zu begleichen und die Summe gar zu verdoppeln, wenn sie ihm zu Willen sei. Als sie sein Ansinnen empört zurückweist, leugnet er jede Zahlungsverpflichtung und weist die Bittstellerin schließlich aus seinem Haus.

Nicht besser ergeht es der jungen Frau bei einem eigentlich wegen seiner Gerechtigkeit weithin bekannten Richter, der sich nur gegen ihre Liebesdienste bereit erklärt, eine Schuldforderung in vierfacher Höhe gegen den Arzt durchzusetzen. Auch der ältliche Statthalter von Damaskus, den sie als letzten in seinem Palast aufsucht, besteht zunächst einmal darauf, dass sie sich ihm unverschleiert zeigt. Dann erklärt er ganz unverblümt, ihr nur gegen ihre Liebesdienste zur Rückzahlung des Geldes zu verhelfen, mit der unverschämten Begründung: „Alle Großen verlangen, dass der Dank dem Dienst voraneilt.“<sup>14</sup>

Nach diesen Erfahrungen ist die junge Frau erst einmal ebenso verzweifelt wie ihr Gatte. Doch da sie ihm treu ergeben und überaus klug ist, beschließt sie, sich an den drei schamlosen Lüstlingen gründlich zu rächen. Dabei verfolgt sie eine Idee, auf die, wie sie ihrem Gatten gegenüber äußert, der Prophet Mohammed/Muhammad selber sie gebracht habe. Bei einem benachbarten Schreiner wählt sie unter vielen Kisten unterschiedlicher Größe drei aus, von denen jede leicht einen Menschen zu fassen vermag, bezahlt sie sogleich und lässt sie zu sich nach Hause bringen. Dann lädt sie die drei vor lauter Verliebtheit blinden Männer für den nächsten Abend im Abstand von etwa einer Stunde zu einem intimen Hausbesuch bei sich ein. An dieser Stelle der Orientnovelle darf ein Gebet zu dem großen Propheten nicht fehlen: „Mohammed, o du, der du vom Himmel herab, wo du weilst, mit offenen Augen den Schritten gefolgt bist, die ich tue, du schaust in die Tiefe meiner Seele hinein; hilf, daß mein Plan gelinge, und verlaß mich nicht in der Gefahr!“<sup>15</sup>

Nachdem sie für das Nachtmahl noch allerlei köstliche Früchte und Süßigkeiten eingekauft und ihre alte, ihr treu ergebene Dienerin Dalla in die Pläne eingeweiht hat, gelingt es ihr mit deren Hilfe und unter Vorspiegelung falscher Tatsachen nacheinander, alle drei Besucher scheinbar zu ihrer Sicherheit jeweils in einer Kiste unterzubringen. Dann klärt sie ihren bisher ahnungslos im Nachbarzimmer schlafenden Gatten über alles auf und erscheint am nächsten Morgen beim Sultan von Damaskus zur Audienz, erzählt ihm die ganze Vorgeschichte, lässt die drei herbeigeholten Kisten öffnen und präsentiert die drei verhinderten Ehebrecher als Beweiszeugen. Am Ende eines ebenso langen wie peinlichen Verhörs entscheidet der sichtlich beeindruckte Sultan zu ihren Gunsten. Da er sich anschließend auch noch selbst in die schöne Aruja verliebt hat, sieht sich das Ehepaar allerdings gezwungen, die Stadt doch in Richtung Kairo verlassen – also nur ein partielles *happy end*.

<sup>13</sup> Basisübersetzung: Erzählungen aus Tausendundein Tag. Vermehrt um andere Morgenländische Geschichten. Hrsg. von Paul Ernst, übers. von Felix Paul Greve. Bd. 1. Frankfurt/M. 1987 (insel taschenbuch 1001), 509-536. Vgl. schon Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 74 (zu MSM 227).

<sup>14</sup> Ernst/Greve 1987, wie Anm. 13, 515.

<sup>15</sup> Ernst/Greve 1987, wie Anm. 13, 519.

Anders als bei den auch in der Orienttradition dominierenden Zaubermärchen spielt in der Geschichte um die schöne Aruja der Bereich des Übernatürlichen mit Geistern, Feen und Wunderobjekten ebenso wenig eine Rolle wie in der neugriechischen Märchennovelle. In beiden Geschichten geht es um schon ältere Männer, die das hinreißende Äußere einer jungen schönen Frau dazu verleitet, ‚übergriffig‘ zu werden: in der Märchennovelle zwei Kapitäne, in der Orientnovelle ein gelehrter Arzt, ein wegen seiner Gerechtigkeit renommierter Kadi und der hochgestellte Statthalter einer weitbekannten Metropole (mit der Schlusspointe, dass sogar der dortige Sultan bei dieser Frau ‚schwach wird‘; Motto: Ein Sultan ist auch nur ein Mann!).

Dem Spezialkoffer der Paschatochter als Instrument der weiblichen List zugunsten der ehelichen Treue entsprechen bei Aruja die drei beim benachbarten Schreiner gekauften Kisten. Ob am nächsten Morgen Blamage und Schaden für die verhinderten Verführer bzw. Schadenfreude und Amüsement beim weiteren Umfeld (und den Märchenhörern!) in Konstantinopel oder in Damaskus größer waren, bleibt offen. Hier wie dort spielte die weibliche Solidarität einer alten Vermieterin und Begleiterin bzw. einer alten Dienerin und treu ergebenen Helferin eine wesentliche Rolle.

Im Zentrum beider Märchennovellen steht die unerschütterliche Treue und Solidarität einer Ehefrau, deren Entschlossenheit, den ‚übergriffigen‘ Männern ihre Unverschämtheit bzw. Hemmungslosigkeit angemessen heimzuzahlen, nichts zu wünschen übrig lässt. Die Entschiedenheit der zuvor übel behandelten Aruja, sich dagegen zur Wehr zu setzen, ist nicht geringer als die der leidgeprüften Paschatochter.<sup>16</sup> Auch die Intelligenz und strategische Begabung beider Frauen ist innerhalb der Orientnovellen bzw. der neugriechischen Märchennovellen außergewöhnlich. Ähnlich souverän agierende Frauengestalten sind in den Orientmärchen z.B. die kluge Sklavin Mardschana/Morgiane in der Geschichte von Ali Baba und den vierzig Räubern<sup>17</sup>, in der westlichen Erzähltradition, jeweils in Verbindung mit den Motiven ‚Frau in Männerkleidern‘ und ‚Verkleidung aus Liebe‘, etwa Gilette aus Boccaccios *Decameron* (3,9)<sup>18</sup>, die Dame von Belmonte aus Giovanni Fiorentinos *Pecorone* (4,1),<sup>19</sup> Rosalind als Ganymede bei Orlando in William Shakespeares Komödie *As You Like It*<sup>20</sup> und die junge Belle Belle als Ritter Fortuné am Hofe des attraktiven Königs in Madame d’Aulnoys Märchensammlung *Contes des Fées* (6,3, = CN 2,3).<sup>21</sup>

Das Fazit aus dieser glänzenden Orientnovelle: ein Loblied auf die spezifisch weibliche Solidarität und Unerschütterlichkeit ehelicher Treue, zugleich die andere Seite des Islam – philogyn, witzig, kultiviert und aufgeklärt. Das Fazit aus der neugriechischen Novellenparallele: nicht weniger ein Loblied auf die gefühlsmäßige Konstanz und Beharrlichkeit einer Ehefrau, zugleich ein leuchtendes Beispiel für ihre nahezu unbegrenzte Bereitschaft zum Verzeihen. Und was speziell die Schwankepisode in beiden Geschichten betrifft, so bot Arujas listiger Plan mit den drei Kisten für ihre nächtlichen Besucher vermutlich die unmittelbare Vorlage und Anregung für den nicht weniger raffinierten Plan der Paschatochter, die beiden alexandrinischen Kapitäne in einem Doppelkoffer unterzubringen. Insgesamt bestätigen beide Geschichten zugleich die im Einzelfall unverkennbare Nähe zwischen orientalischen und neugriechischen Märchennovellen.

<sup>16</sup> Vergleichbar wäre in den Zusätzen zu *Märchen aus 1001 Nacht* auch die Entschiedenheit der amazonenhaften Prinzessin Fatima, mit der sie, als Mameluk verkleidet und von ihrem Gatten unerkannt, eine ganze feindliche Streitmacht besiegt (Basistext: Neue Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Bd. 1. Aus dem arabischen Urtext vollständig übertr. und erläutert von Felix Tauer. Frankfurt/M. 1989 = Insel taschenbuch 1209, 309f.).

<sup>17</sup> Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten ... übertr. von Enno Littmann. Bd. 2. Leipzig (Insel) 1922, Ndr. Frankfurt/M. (Insel) 1953, spez. 826ff.

<sup>18</sup> Näheres bei Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 121 (zu MSM 375).

<sup>19</sup> Näheres bei Reinhardt, MSM 2012, 378-380.

<sup>20</sup> Näheres bei Reinhardt, MSM 2012, 383-385.

<sup>21</sup> Näheres bei Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 150f. (zu MSM 450). Vgl. auch den Beitrag zum ‚Potipharmotiv‘ in der europäischen Märchentradition in: *Märchenspiegel* 4/2016, spez. 30-33.

**(19) Die neugriechische Märchenlegende ‚Das Goldknäuel‘ zwischen *Marienkind* (KHM 3) und den Märchenvarianten von Aschenputtel (urspr. 2019)<sup>1</sup>**

**Zusammenfassung:** Die Geschichte von der Insel Patmos beginnt damit, dass eine arme junge Frau einem hungrigen Mönch eine ganze *píta* schenkt und als Gegengabe ein kleines Knäuel Goldfäden erhält. Später überlässt sie das Objekt für das Brautkleid der künftigen Königin, die sie schließlich selber wird. Am Schluss erweist sich der Mönch als Christus und gibt ihr die Absolution für einige kleine Sünden. Zum Aspekt der christlichen Legende wird ergänzend die Grimmsche Märchenlegende *Marienkind* (KHM 3) herangezogen, zum Märchenaspekt in Entsprechung zum Aufwiegen des Mädchens gegen das Goldknäuel die ‚Brautprobe‘ mit dem verlorenen Schuh/Pantoffel aus den Märchenvarianten um Aschenputtel.

Mit dem Vorsatz, zur handbuchartigen Einführung über Mythen, Sagen und Märchen (2012) weitere interessante Ergänzungen aus dem europäischen *folktale* vorzulegen, unterzog ich jüngst auch eine Sammlung neugriechischer Märchenlegenden einer mehr oder weniger intensiven Überprüfung.<sup>2</sup> In deren Verlauf erregte als ebenso reizendes wie qualitätvolles Einzelstück die Märchenlegende ‚*Das Goldknäuel*‘ von der Insel Patmos meine besondere Aufmerksamkeit.<sup>3</sup>

**Zur Exposition:**

Die Geschichte um eine verbitterte arme Mutter und ihre schöne warmherzige Tochter beginnt mit der Alltagsszene, dass ein vorüberziehender hungriger Mönch an der Haustür klopft und um ein wenig Brot bittet. Da die Mutter auswärts beim Kräutersammeln und die Tochter gerade im Haus beim Backen ist, bekommt er gleich einen ganzen kleinen Kuchen (neugriech. *píta*). Über so viel Großzügigkeit erfreut, holt er aus seiner Tasche als überraschende Gegengabe ein Knäuel Goldfäden mit den Worten: „Nimm es, meine Tochter, und bewahr’ es gut auf. Eines Tages wirst du es brauchen können“. Dann geht das Mönchlein seiner Wege.

Die Frage der heimkehrenden Mutter, ob das Backgut schon ausgebacken sei, bejaht die Tochter. Da das Fehlen des kleinen Kuchens sofort auffällt, fragt die Mutter weiter, ob sie ihn gegessen oder weggegeben habe. Um sich den absehbaren Tadel zu ersparen, greift die Wohltäterin zu der kleinen Lüge, sie habe die *píta* selbst gegessen. Von diesem Tag an nervt die Mutter, wohl weil sie die mitfühlende Seele ihrer Tochter nur zu gut kennt, jeden Tag von neuem das Mädchen mit der stereotypen Frage, ob sie die *píta* gegessen oder nicht doch hergegeben habe. Doch die Tochter bleibt bei der Unwahrheit.

Als wenig später der König verkünden lässt, für eine künftige Heirat seines Sohnes solle das schon vorbereitete Brautkleid bestickt werden und zu dem goldenen Stoff brauche man auch einen goldenen Faden, entschließt sich die Tochter, das kleine Knäuel Goldfäden zur Verfügung zu stellen. Als sie die Mutter bittet, das kostbare Objekt zum König zu bringen, stellt diese sofort die Frage, woher sie das habe. Die Tochter druckst herum, das Knäuel sei schon vorher im Haus gewesen. Als die Mutter dann die Spende der Tochter im Palast überbringt, bittet der König sie, die Tochter zu fragen, was sie denn als Gegengabe haben wolle. Wenig später kommt sie zurück mit der Antwort der Tochter, der König solle geben, was er für angemessen halte. Schließlich beschließt man, das Goldknäuel gegen Geld aufzuwiegen. Doch so viel Geld auch auf die Waagschale gelegt wird, die Gegenschale mit dem Goldknäuel rührt sich nicht (ein in christlichen Märchenlegenden nicht ganz unerwartetes Wunder).

<sup>1</sup> Originalbeitrag, entstanden bei den Vorarbeiten zu Reinhardt, MSM Ntr. 2018 (Mainz 2019), 40.

<sup>2</sup> Christos und das verschenkte Brot. Neugriechische Volkslegenden und Legendenmärchen. Ins Deutsche übertr., zu einem Teil gesammelt und hrsg. von Marianne Klaar. Regensburg 2. Aufl. 1992.

<sup>3</sup> Basisübersetzung: Klaar 1992, wie Anm. 2, 42-49.

Um den Fall endgültig zu entscheiden, kommt es zu dem ungewöhnlichen Vorschlag, alle jungen Mädchen im Reich herbeizurufen und auf die Probe zu stellen: welche es schaffe, das Goldknäuel aufzuwiegen, die solle auch die neue Königin werden. Nachdem sich die Schale mit dem Goldknäuel bei allen anderen kein bisschen bewegt hat, soll schließlich auch die Spenderin zur ‚Brautprobe‘ antreten. Doch das arme Mädchen lehnt erst einmal ab, in ihrer ärmlichen Aufmachung bei Hofe zu erscheinen, um sich nicht lächerlich zu machen. Doch als sie dann doch noch in ihren dürftigen Kleidern kommt, „da waren alle erstaunt über ihre Schönheit und die Feinheit ihres Wesens“. Kaum steht sie auf der Waagschale, da geht die andere Schale mit dem Knäuel auch schon in die Höhe. Erst allgemeines Staunen, dann nur noch Freudenrufe. Der von ihr nicht weniger als von dem Vorgang tief beeindruckte Königssohn meint: „Du warst mir vom Schicksal bestimmt“ und ruft nach königlichen Kleidern, um die von ihrem Glück völlig Überraschte auf der Stelle zu heiraten.

### **Zum weiteren Verlauf:**

Nun trübt allerdings das Glück der jungen Frau nachhaltig der Umstand, dass auf Bitten des Königssohnes auch die gestrenge Mutter aus ihrer ärmlichen Hütte in den Palast gerufen wird und weiterhin Tag um Tag fragt: „Tochter, hast du den Kuchen gegessen oder hergegeben?“ Die Tochter bleibt bei der Unwahrheit, und das ständige Fragen macht ihr auf Dauer das Leben zur Qual. Als sie einmal mit der Mutter auf dem Balkon sitzt und den Blick auf den schönen Palastgarten genießt, kommt wieder die übliche Frage. Da gibt sie der Mutter aus verständlichem Unwillen einen Stoß – und die Alte stürzt über die Brüstung in den Tod.

In einer erbaulichen christlichen Legende könnte diese Katastrophe durchaus Anlass für eine größere theologische Diskussion über Lässlichkeit von Sünden und Überflüssigkeit kleiner Notlügen sein; hier nicht. Dafür wird das Problem umso größer, als genau an der Absturzstelle eine große Platane emporwächst (das nächste Legendenwunder!), die schon bald bis zum Balkon emporreicht. Als irgendwann das junge Paar wieder dort beisammensitzt und der Mann seinen Kopf in den Schoß der Frau gelegt hat, neigt sich die Platane zum Balkon hin mit der geflüsterten Frage: „Hast du den Kuchen gegessen oder ihn hergegeben?“ Da lacht die Tochter ganz spontan los, weil die Mutter im Tod offenbar noch ganz dieselbe geblieben ist.

Doch als der junge König aufschreckt in der Meinung, seine Frau habe über ihn gelacht, redet sie sich ganz unnötig weiter heraus: „Ich lache, weil Eure Haare dem goldenen Binsenbusch gleichen, den ich in meinem Haus auf dem Lande habe.“ Die Zusatzangabe, in ihrem Haus mit vierzig Zimmern stehe der Binsenbusch im letzten Zimmer, gibt natürlich Anlass zur irritierten Rückfrage, warum sie bisher noch nie von diesem Haus erzählt habe, und zum nahe liegenden Vorschlag, es doch gelegentlich in nächster Zeit zu besichtigen. Da kein Widerspruch erfolgt, schlägt er vor, so bald wie möglich mit ganz großem Gefolge hinzugehen. Zwischenbilanz: Große Lügen haben kurze Beine und kleine Lügen offenbar umso längere...

Natürlich stürzt das Flunkern vom prächtigen Haus auf dem Lande, nur improvisiert, um das kleine Geheimnis mit ihrer Mutter nicht zu lüften, die schöne Lügnerin in noch größere Verlegenheit. So macht sie die qualvollsten Tage ihres Lebens durch und bittet schließlich wie eine reuige Sünderin Gott, sie zu schützen und ihr zu sagen, was in ihrer Not zu tun sei. In ihrem Eingeständnis der Sünde vor Gott und sich selber liegt bereits, moraltheologisch gesehen, die Voraussetzung der Vergebung.

Doch erst einmal bricht man in aller Frühe auf und erreicht gegen Mittag ein schattiges Plätzchen zum Ausruhen. Nach dem Essen legt der ahnungslose junge König wieder seinen Kopf auf die Knie seiner Königin und schläft ein. Da hält sie es nicht länger aus, stiehlt sich davon und läuft so schnell sie kann, nur mit dem Gedanken: ‚Nichts wie fort!‘ Plötzlich steht das Mönchlein vor ihr und fragt: „Nun, meine Tochter, wohin läufst du denn in solcher Eile?“ Auf ihre Antwort, sie laufe, um sich zu retten, folgt die besorgte Rückfrage, was sie denn bedrücke. Und dann ihr befreiendes Geständnis und am Ende ihrer Beichte die Absolution. Danach schickt der ‚Beichtvater‘ sie zurück mit der Ankündigung, im Tal hinter dem nächsten

Berg alles ganz so vorzufinden, wie sie es ihrem Manne angekündigt habe. Zur Bekräftigung des Wunders übergibt ihr der Heilige Mann auch noch die vierzig goldenen Schlüssel für die vierzig Zimmer des Hauses, ehe er sich verabschiedet mit den Worten: „Ich, meine Tochter, bin der Mönch, dem du das Brot gegeben hast; ich bin Christus, den du immer anrufst“ und dann vor ihren Augen verschwindet.

Was nach dieser Erlösung bleibt, ist nur noch Erleichterung und Freude. Als man hinter dem nächsten Berg tatsächlich das angekündigte Haus vorfindet, öffnet sie mit den goldenen Schlüsseln wie selbstverständlich alle vierzig Zimmer bis zum goldenen Binsenstrauch im letzten Zimmer. Der junge König ist so beeindruckt, dass man noch viele Tage dort bleibt, ehe die ganze Gesellschaft glücklich den Heimweg antritt. Und wenn sie nicht gestorben sind...

### **Zum Legendencharakter:**

Wie nahe diese ebenso rührende wie erbauliche Märchenlegende einer christlichen Legende steht, macht der Vergleich mit einem bezeichnenden Detail aus der Grimmschen Märchenlegende *Marienkind* (KHM 3) deutlich.<sup>4</sup> Ein ganz wesentlicher Punkt ist dort die im Handlungsverlauf mehrfach wiederholte, immer weiter bohrende Verhörfrage der Gottesmutter an ihr Ziehlkind, ehemals Tochter eines armen Holzhackers, im Blick auf das von dem Mädchen wieder und wieder geleugnete Öffnen der Himmelstür: „Hast du auch nicht die dreizehnte Tür geöffnet?“ bzw. wiederholt: „Hast du es gewiss nicht getan?“ bis hin zum befreienden Geständnis der Lügnerin gegen Ende: „Ja, Maria, ich habe es getan!“

Wie dort die Absolution am Schluss, so erfolgt hier die Absolution durch Christus kurz vor Schluss mit ausdrücklichem Hinweis auf die Tatsache, dass die Sünderin ihn ja immer (und besonders intensiv noch kurz zuvor) angerufen hat. Ähnlich beharrlich und geradezu obstinat, wie das Marienkind dort sein Geständnis verweigerte, bleibt hier das junge Mädchen den täglichen und unerträglich nervenden Rückfragen der Mutter gegenüber gleichbleibend bei der kleinen Unwahrheit. Nach dem von der Tochter nicht ganz unverschuldeten Tod der Mutter reitet sie sich dann noch tiefer in den ‚Schlamassel‘ und in eine noch größere Verlegenheit, aus der nur Christus selbst sie mit der großzügigen ‚Begnadigung‘ und Rehabilitierung herausholen kann. Feiner Unterschied: dort der folgenreiche Verstoß gegen eine quasi göttliche Dienstanweisung; hier am Anfang die lässliche Sünde, mit einer Notlüge nicht etwa ein eigenes Vergehen, sondern eine eigene gute Tat zu kaschieren.

### **Zum Märchencharakter:**

Dass die rührende Märchenlegende nicht nur eine erbauliche Seite hat<sup>5</sup>, sondern auch ihren besonderen Unterhaltungswert, wie er gerade für ein Märchen bzw. Zaubermärchen so wesentlich ist<sup>6</sup>, belegt nicht nur das vollständige *happy end* am Schluss als gattungsspezifisches Merkmal<sup>7</sup>, sondern auch im Verlauf der Handlung jener geniale Einfall des Erfinders bzw. Erzählers, aus dem Problem der angemessenen Entlohnung für das Überlassen des Titelobjekts eine ‚Brautprobe‘ (ATU 510A)<sup>8</sup> abzuleiten, wie sie spektakulärer und effektiver nicht sein könnte. Bei der Suche nach vergleichbaren Märchenszenen fällt einem sofort der klassische Prototyp aus dem Standardthema ‚Aschenputtel‘ ein<sup>9</sup>, wenn als gemeinsamer Nenner der unterschiedlichen Stoffversionen beim Fest- bzw. Ballbesuch im Schloss zum denkbar letzten

<sup>4</sup> Ausführliche Interpretation bei Reinhardt, MSM 2012, 221-225 (mit Anm. 1143; dort weitere Lit.). Vgl. auch Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 71 (zu MSM 221).

<sup>5</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 217f. (‚Erbauung‘ als Hauptmerkmal der Legende).

<sup>6</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 198 (‚unterhaltende Erzählfunktion‘ des Märchens).

<sup>7</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 189f. (‚Zielpunkt Glück‘), 194 (‚Weg zum Glück‘).

<sup>8</sup> Dazu Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part 1.* Helsinki 2004 (Folklore Fellows Communications 284), Ndr. 2010, 293f.

<sup>9</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 111f. (mit Lit. in Anm. 489); Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 38-40 (zu MSM 111f.; mit Überblick zu Parallelen und Variationen).

Zeitpunkt, um noch eben rechtzeitig daheim wieder die *underdog*-Rolle von Cendrillon bzw. Cenerentola zu übernehmen, auf der letzten Treppenstufe nach unten der kleine Schuh bzw. das rote Pantöffelchen zurückbleibt – im Finale entscheidende Voraussetzung für das warnende Taubengurren „Rucke di guck, rucke di guck, Blut ist im Schuck: Der Schuck ist zu klein, die rechte Braut sitzt noch daheim“ oder die Zustimmung „Rucke di guck, rucke di guck, kein Blut ist im Schuck: Der Schuck ist nicht zu klein, die rechte Braut, die führt er heim“.

Wie schon Aschenputtel, so ist auch die Protagonistin unserer Märchennovelle die letzte Person, die sich der ‚Brautprobe‘ unterzieht, mit dem ebenso absehbaren Ergebnis, dass sie die einzig richtige ist und ebenso ihr Glück machen wird wie dort die bescheidene Stieftochter im Haus. Stichwort ‚Bescheidenheit‘: Im Bewusstsein ihrer ‚bescheidenen‘ Herkunft zögert die junge Frau hier lange, ehe sie sich in ihren dürftigen Kleidern überhaupt ins Licht der Öffentlichkeit traut. Wie dort die Märchenheldin Aschenputtel, so ist auch die Heldin der Märchenlegende wesensmäßig weit mehr als nur das arme Mädchen, als das sie vorher im normalen Alltag bzw. im Verlauf der Exposition auf den ersten Blick erschien.<sup>10</sup>

Die Jungfrau war nun ein sehr schönes und feingartetes Mädchen: kaum trat sie in den Palast, da waren alle erstaunt über ihre Schönheit und die Feinheit ihres Wesens. [...] Freude erfüllte den Palast und Rufe... Der Königssohn sagte zu ihr: „Du warst mir vom Schicksal bestimmt“, und er wurde gar nicht satt, sie anzusehen. Man rief die Dienerinnen herbei und trug ihnen auf, sich der Jungfrau anzunehmen und ihr königliche Kleider anzuziehen. Das Mädchen traute seinen Augen nicht, es vermeinte, einen Traum zu sehen.

Noch euphorischer die Reaktion der Hochzeits- und Ballgesellschaft beim spektakulären ersten Auftritt des zuvor mehr als leidgeprüften Aschenputtels im Palast (Version von KHM 3):<sup>11</sup>

Seine Schwestern aber und die Stiefmutter kannten es nicht und meinten, es müßte eine fremde Königstochter sein, so schön sah es in dem goldenen Kleide aus. An Aschenputtel dachten sie gar nicht und dachten, es säße daheim im Schmutz und suchte die Linsen aus der Asche. Der Königssohn kam ihm entgegen, nahm es bei der Hand und tanzte mit ihm. Er wollte auch mit sonst niemand tanzen, also daß er ihm die Hand nicht losließ, und wenn ein anderer kam, es aufzufordern, sprach er: „Das ist meine Tänzerin.“

Als Schlusspunkt dieses Kurzbeitrags soll die spektakuläre Schlusszene mit der Schuhprobe aus Basiles Barockmärchen *Cenerentola* (*Pentamerone* 1,6) dienen (und zwar in der neuen, mit dem Originaltext kongenialen, von Rudolf Schenda herausgegebenen Übersetzung):<sup>12</sup>

Kaum hatte der König sie erblickt, da gewann er den Eindruck, das müsse die Gewünschte sein, doch das behielt er für sich. Aber nach dem Imbiß kam man zur Probe mit dem Schühchen, und kaum kam es dem Fuß Zezollas nahe, da flog es von selbst zum Fuß von Amors Nesthäkchen, so wie das Eisen zum Magneten läuft. Als das der König sah, drückte er sie geschwind in seine Arme, ließ sie unter dem Thronhimmel Platz nehmen, setzte ihr die Krone auf und befahl allen Anwesenden, ihr Verbeugungen und Knickse zu machen wie einer Königin. Als die schnöden Schwestern das sahen, kriegten sie den Bauch voller Wut und hatten keinen Mumm mehr zuzusehen, wie es ihnen das Herz zerriß. So zogen sie ganz schlapp zum Hause ihrer Mamma und mußten verärgert eingestehen, dass

*Ein Narr ist, wer's mit den Sternen aufnehmen will.*

<sup>10</sup> Klaar 1992, wie Anm. 2, 45.

<sup>11</sup> Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Mit Zeichnungen von Otto Ubbelohde und einem Vorwort von Ingeborg Weber-Kellermann. Bd. 1. Frankfurt/M. 1984 (Insel taschenbuch 829), 157.

<sup>12</sup> Giambattista Basile, Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone. Vollständig neu übersetzt und erläutert [Verschiedene Beiträge]. Hrsg. von Rudolf Schenda. München 2000, 69.



(20) **Die türkische Märchennovelle *Die Geschichte vom schönen Halwaverkäufer* oder Über Verleumdung unschuldiger Mädchen durch Kleriker und andere** (urspr. 2019)<sup>1</sup>

**Zusammenfassung:** Dieses in der großen Tradition der orientalischen Erzählcorpora stehende Volksmärchen, das einer aufgeklärten gesellschaftskritischen Novelle schon nahe kommt, stellt die Leidensgeschichte einer jungen Frau dar, die nach übler Verleumdung durch einen abgewiesenen Muëzzin ihre Heimat verlassen muss und später durch den Mord eines ‚übergriffigen‘ Vezirs an ihren Kindern und anschließende Verleumdung bei ihrem Gatten in noch größeres Unglück gerät, ehe sie, in Männerkleidern in ihre Heimatstadt zurückgekehrt, als Halwaverkäufer die beiden Übeltäter zur Rechenschaft ziehen kann. Zum Erzähltyp ‚Verleumdung‘ (ATU 383A; Variante zu ATU 318) werden zwei Nachfolgeversionen von der Insel Skyros und aus Süditalien herangezogen, zur Erzähltechnik (speziell im Finale) als Parallele ein qualitativvolles Einzelstück aus der Ergänzungssammlung der *Märchen aus 1001 Nacht*.

Um die handbuchartige Einführung über Mythen, Sagen und Märchen (2012) mit weiteren interessanten Belegen aus dem *folktale* zu ergänzen, arbeitete ich in letzter Zeit auch mehrere Sammlungen türkischer Volksmärchen mehr oder weniger intensiv durch. Dabei erregte das Einzelstück ‚*Die Geschichte vom schönen Halwaverkäufer*‘ allein schon wegen seines ebenso spannenden wie rührenden Inhalts meine besondere Aufmerksamkeit.<sup>2</sup>

**Zur Exposition:** Das novellenartige Märchen um die Leiden einer ebenso schönen wie unschuldigen jungen Frau aus einer nicht genannten Stadt im Orient beginnt damit, dass der Vater, nachdem er die Tochter der Obhut des örtlichen Muëzzin anvertraut hat, mit seinem Sohn zur Pilgerfahrt nach Mekka (*hedscha*) aufbricht. Als der ältliche Geistliche wenig später beim Gebetsruf vom Minarett das Mädchen von oben sieht<sup>3</sup>, verliebt er sich sogleich und ist seither nur noch vom Gedanken besessen, wie er die junge Frau für sich haben könnte. Dazu beauftragt er eine alte Frau aus seiner Gemeinde, am nächsten Morgen die Mutter des Mädchens zu bitten, die Tochter zu Unterhaltung und Vergnügen in eine angebliche Baderöffnung mit Tänzerinnen und anderen schönen Mädchen mitnehmen zu dürfen und zu versprechen, sie am Abend wohlbehalten wieder nach Hause zu bringen.

Nun hatte die Mutter seit der Abreise von Gatte und Sohn ihre Tochter sehr streng gehalten und so gut wie nie in die Öffentlichkeit gelassen, schon aus Furcht vor dem Gerede der Leute. So lässt sie nur mit einigen Bedenken die recht zurückhaltende junge Frau zusammen mit der Alten in das Bad gehen, das der Muëzzin für diesen Tag gemietet hat. Erst einmal davon irritiert, sonst noch niemand im Bad zu sehen, zieht das Mädchen sich aus und betritt ahnungslos den Schwitzraum, wo sie zu ihrer Überraschung den Heiligen Mann allein vorfindet. Obwohl sie das Unheil ahnt, fasst sie sich schnell, auch als er vorschlägt, schon einmal zusammen zu baden und sich zu vergnügen. Als er sie dann allerdings am Wasserbecken gebadet hat, seift sie ihn ihrerseits ordentlich ein, so dass er kurzfristig die Augen geschlossen halten muss. In der Zwischenzeit lässt sie das Wasser auslaufen und verstopft alle Zuflüsse. Dann sammelt sie die Holzschuhe aus der Abkühlkammer in ein Schurztuch und schlägt sie dem Wehrlosen um Kopf und Augen. Der völlig Überraschte schreit erst einmal, dann stürzt er zu Boden und wird ohnmächtig. Die junge Frau verlässt gleich das Bad, zieht sich so schnell wie möglich an und eilt in Panik nach Hause. Auf die Rückfrage der Mutter hin verbirgt sie die Wahrheit hinter der vielsagenden Erklärung: „Es war ein Bad ohnegleichen.“

<sup>1</sup> Originalbeitrag, entstanden bei den Vorarbeiten zu Reinhardt, MSM Ntr. 2018 (Mainz 2019), 152.

<sup>2</sup> Basisübersetzung: Türkische Märchen. Hrsg. von Friedrich R. Giese. Jena (Diederichs) 1925, 17-28.

<sup>3</sup> Vergleichbare Ausgangssituation wie beim alttestamentlichen König David, der von der Dachterrasse seines Palastes die schöne Bathseba sieht (2. *Samuel 12*): Reinhardt, MSM 2012, 511 (mit Lit. in Anm. 2257).

Nach Zurückweisung und Demütigung hat der Geistliche nur noch im Sinn, sich an dem ihm entgangenen Opfer zu rächen. So schreibt er umgehend an den Vater des Mädchens einen Brief mit der Verleumdung, sie sei zur Hure geworden und treibe es mit allen. Als der gutgläubige Adressat auf der Reise einige Zeit später den Brief empfängt, ist er völlig entsetzt und beauftragt seinen Sohn, die familiäre Schande umgehend mit der Tötung der Schwester zu tilgen; zum Beweis solle er bei seiner Rückkehr ihr blutbeflecktes Hemd mitbringen.

Nach seiner Heimkehr findet der Sohn allerdings keinerlei Bestätigung für einen üblen Lebenswandel der Schwester. Von der Ahnungslosen ganz unbefangen und freudig begrüßt, glaubt er glücklicherweise der Verleumdung nicht, sondern er weiht seine Schwester schon bald in alles ein. Daraufhin berichtet sie ihm vom versuchten Übergriff des ‚Ehrenmannes‘. Daraufhin tötet er statt der Schwester einen jungen Hund, beschmiert mit dessen Blut ihr Hemd und rät ihr, im eigenen Interesse die Stadt baldigst zu verlassen. Dann überbringt er das blutbefleckte Hemd dem Vater, der seiner Genugtuung Ausdruck gibt, auf diese Weise aus dem Gerede der Leute gekommen zu sein, und zusammen mit dem Sohn seine Pilgerreise fortsetzt.

**Zum Mittelteil:** Auf ihrer überstürzten Flucht irrt die einsame junge Frau zunächst einige Zeit durch die benachbarten Berge. An einer Wasserstelle klettert sie am Abend auf einen Baum, um vor den wilden Tieren sicher zu sein. Dort findet sie am nächsten Morgen der ganz zufällig in der Gegend jagende Sohn des örtlichen Padischah, weil sein Pferd beim Trinken vor dem Spiegelbild des im Baum sitzenden Mädchens gescheut hat. Liebe auf den ersten Blick bei beiden. Der junge Mann ist von ihrem Anblick so nachhaltig beeindruckt, dass er sie gleich mit auf das väterliche Schloss nimmt. Kurz darauf wird die Hochzeit vierzig Tage und Nächte lang gefeiert, und da die Liebe zwischen beiden groß ist, kommen in der Folgezeit nacheinander gleich drei Kinder zur Welt, und das Glück könnte nicht größer sein.

Allerdings geht es der jungen Frau nicht anders als Psyche im berühmten antiken Märchen des Apuleius<sup>4</sup>, als sie irgendwann allzu große Sehnsucht bekommt nach ihrer Mutter. Ihr verständnisvoller Gatte schlägt vor, sie sollten entweder die Mutter zu sich zu holen oder die Gattin solle zu ihrer Mutter reisen. Sie entscheidet sich, gemeinsam mit den Kindern sogleich in einer Kutsche loszufahren, um die Mutter nach so langer Zeit noch einmal zu sehen. Der besorgte Gatte gibt ihr sicherheitshalber einige Leute zur Begleitung mit und beauftragt ausgerechnet seinen Vezir, als persönlicher Beschützer mitzureiten.

Doch der ist in Wirklichkeit ein lüsterner ‚Wolf im Schafspelz‘ und noch viel schlimmer als der Dienstmann Golo bei der tugendhaften Genoveva aus Brabant, der Gattin des zum Kreuzzug aufgebrochenen Pfalzgrafen Siegfried.<sup>5</sup> Schon nach wenigen Tagen lässt er die Maske des treuen Dieners fallen, macht einen ersten Annäherungsversuch und konfrontiert seine bisher völlig ahnungslose Herrin mit der erpresserischen Alternative ‚Beischlaf oder Tötung der Kinder‘. Als sie ihn weiterhin konsequent abweist, ermordet er nacheinander die drei Kinder und will schließlich auch sie selbst als Mitwisslerin seiner Verbrechen ausschalten.

Doch im letzten Augenblick gelingt es ihr, ihn zu täuschen und sich auch dieser Zwangssituation durch die Flucht zu entziehen. Daraufhin reitet der Bösewicht zurück und hat nach der Rückkehr nichts Besseres zu tun, als die unschuldige Frau und Mutter beim Prinzen zu verleumden, erst ihre drei Kinder aus der Kutsche geworfen zu haben und dann einfach verschwunden zu sein; von einem hergelaufenen Mädchen aus den Bergen sei eben nichts Besseres zu erwarten. Der gutgläubige Gatte stürzt ohnmächtig zu Boden. Danach schwankt er zwischen Enttäuschung über die geliebte Frau und Verzweiflung über sein Schicksal. Schließlich trauert er nur noch sechs Monate lang über den Verlust von Frau und Kindern.

Währenddessen irrt die junge Frau, grenzenlos allein und über das unsägliche Leid nicht weniger verzweifelt, zunächst ziellos in den Bergen herum und kehrt schließlich, unter Männerkleidern verborgen, in ihre Heimatstadt zurück, wo sie als erstes den Basar besucht.

<sup>4</sup> Dazu ausführlich Reinhardt, MSM 2012, 55ff.

<sup>5</sup> Dazu Reinhardt, MSM 2012, 273f.

Dabei entdeckt er/sie den halb verfallenen Laden eines alten Halwaverkäufers und bringt diesen dazu, nur gegen Kost und Logis einen neuen Gehilfen einzustellen. Nach einigen Tagen streift er/sie die Ärmel hoch, geht an den Herd und fängt an, ein köstliches Halwa zu bereiten. Dank dessen Qualität wird er/sie schnell stadtbekannt und kann sich vor Kunden kaum retten; denn bald wollen alle Leute im Geschäft des schönen ‚Jünglings‘ die beliebte Süßspeise kaufen.

**Zum Finale:** Inzwischen hat sich der Prinz wieder einigermaßen gefasst, obwohl er dauernd an seine Gattin und die Kinder denken muss. So macht er sich irgendwann mit dem ungetreuen Vezir auf die Suche nach der verlorenen Frau. Nach vergeblichem Umherreiten in den Bergen kommen die beiden schließlich ebenfalls in die benachbarte Stadt und auf den Bazar. Als sie, hungrig, wie sie sind, ein Kind nach einem guten Garkoch fragen, verweist der Kleine auf den Laden des schönen Halwaverkäufers. Natürlich erkennt dieser/diese die beiden neuen Kunden sofort, bleibt jedoch ganz ruhig und hütet sich, die eigene Identität preiszugeben.

Im bewegenden Finale laufen dann alle Fäden einer raffinierten Erzählstrategie zusammen (eine orientalische Parallele später am Beitragsende auf S. 230). Dabei vereinigen sich die beiden zunächst im Laden verbliebenen Fremden nach ihrer ausdrücklichen Zustimmung mit einer großen örtlichen Halwagesellschaft aus der Nachbarschaft (darunter Vater, Mutter und Bruder der jungen Frau sowie auch der scheinheilige Muëzzin) ausgerechnet im ehemaligen Elternhaus der Frau zu einer großen gemeinsamen Runde. Nach dem Essen regt die unerkannte Tochter des Hauses an, jeder der Anwesenden möge zur guten Unterhaltung der Gesellschaft eine Geschichte aus seinem Leben erzählen. Nachdem alle anderen dies getan haben, fordert sie, bevor sie ihre eigene Geschichte erzähle, solle ein jeder entscheiden, ob er vorher den Raum verlassen oder auf jeden Fall bis zum Ende bleiben wolle.

Dann erzählt sie in aller Offenheit ihre Lebensgeschichte vom versuchten Übergriff des Muëzzins über seinen Verleumdungsbrief an den Vater, die eigene Flucht in die Berge und die glückliche Ehe mit dem Prinzen bis zur Ermordung der drei gemeinsamen Kinder durch den Vezir. Im Verlauf der Geschichte beginnt zunächst der Muëzzin, der zunehmend Bauchschmerzen bekommt, dann der Prinz, der allmählich hellhörig wird, dann der Vezir, der immer mehr in Panik gerät, schließlich auch die übrige Familie zu begreifen, dass und warum es auch ihre Geschichte ist. Der scheinheilige Diener Allahs und der seiner Niedertracht überführte Würdenträger würden am liebsten im Boden versinken. Am Ende steht die glückliche Wiedererkennung von Gatte und Gattin, die Wiedervereinigung von Tochter, Vater, Mutter und Bruder sowie die verdiente Bestrafung der als Verleumder überführten Schurken.

**Gesamtbewertung:** Dieses in Handlungsablauf, Thematik und Erzähltechnik gleichermaßen beeindruckende Volksmärchen ist als ein ganz *in der Tradition der großen orientalischen Erzählcorpora* stehendes Einzelstück einzuordnen, das angesichts auffallend weniger Elemente, die für Zaubermärchen spezifisch sind, und einer grundsätzlich aufgeklärten Geisteshaltung eher Novellencharakter besitzt. Hauptthema ist die *Leidensgeschichte einer Frau*, die als Mensch, Gattin und Mutter dank natürlicher Unbefangenheit und Offenheit in hohem Maße Trägerin von Menschlichkeit ist, sowie ihre negativen Erfahrungen mit einer im Wesentlichen von Männern bestimmten Gesellschaft. Ihre Antipoden sind speziell zwei handlungsbestimmende Männer, die zugleich Vertreter der die Gesellschaft tragenden geistlichen bzw. weltlichen Institutionen sind. Ihre Unmenschlichkeit liegt vor allem in unreflektierter *Machtwillkür* und hemmungsloser *Rachsucht*, wenn sie bei einer schönen Frau ihre niedrigsten Instinkte nicht mit Druck und Gewalt durchsetzen können, sondern auf einen für sie völlig unbegreiflichen, von Seiten der Frau umso entschlosseneren Widerstand treffen.

Beide Negativfiguren setzen mit einer geradezu menschenverachtenden Unbedenklichkeit die schrecklichste Waffe aller feigen, da im Kern schwachen Persönlichkeiten ein, die

**Verleumdung einer ganz und gar unschuldigen Frau** (Erzähltyp: ATU 883A).<sup>6</sup> Die angesichts des islamischen Hintergrunds bemerkenswert aufgeklärte, ansatzweise auch gesellschaftskritische Tendenz der ganzen Geschichte findet in der europäischen Erzähltradition eine weitgehende Entsprechung etwa in zahlreichen Gesellschaftsromanen aus Boccaccios Sammlung *Decameron* (um 1360), die sich ganz ähnlich gegen die Heuchelei und Scheinheiligkeit der Kirche und ihrer Vertreter wie auch gegen die Willkür und Ungerechtigkeit der weltlichen Macht richteten.<sup>7</sup>

**Parallelen zum Hauptthema in europäischen Volksmärchen:** Wenn man in europäischen Volksmärchen ähnliche Belege spez. zur Verleumdung einer unschuldigen jungen Frau in Verbindung mit Klerikern sucht, so überrascht es angesichts der engen Beziehungen zwischen türkischem und griechischem Kulturraum nicht, wenn das neugriechische Volksmärchen *Der böse Mönch*<sup>8</sup> von der Ägäisinsel Skyros<sup>9</sup> weitgehende Entsprechungen zu unserem türkischen Volksmärchen aufweist. Auch dort macht sich in der Exposition ein Vater mit seinem Sohn auf eine längere Reise, nachdem er zuvor seine verständige und zurückhaltende Tochter einem mit der Familie verwandten orthodoxen Geistlichen anvertraut hat. Auch dieser Mann erweist sich als lüsterner ‚Wolf im Schafspelz‘, wenn er zunächst dem jungen Mädchen allerlei Leckereien besorgt und dann jeden Tag mit ihr zusammen isst, was der jungen Frau keineswegs recht ist. Doch dann überlegt er, wie er sie aus dem Haus locken könne, um sie für sich zu bekommen. So schleicht er ihr eines Tages nach, als sie allein zum Bade geht, steht plötzlich vor ihr und versucht, sie zu umarmen und zu küssen. Sie reißt sich los und rennt nach Hause und verschließt in Panik alle Türen und Fensterläden.

Daraufhin verleumdet der böse Mönch die junge Verwandte bei ihrem Vater, indem er in einem Brief schreibt, „daß seine Tochter allerlei Schlechtigkeiten triebe, daß die Leute im Dorf schon über sie redeten und daß sie ihm Schande mache.“<sup>10</sup> Auch dort beauftragt der ebenso gutgläubige wie entsetzte Vater seinen Sohn, die Tochter zu töten und zum Beweis ihr Blut in einer Flasche und ihren kleinen Finger zurückzubringen. Auch dort empfängt die Schwester den heimgekehrten Bruder ganz freundlich und unbefangen, weshalb der Bruder sie irgendwann einweihet und statt ihrer einen kleinen Hund tötet, dessen Blut in eine Flasche füllt, ihr zusätzlich den kleinen Finger abschneidet und beide ‚Beweise‘ zum Vater mitnimmt.

Auch dort folgt das Mädchen der Empfehlung des Bruders, ganz allein ins Gebirge zu fliehen. An einem Abend klettert sie auf einen Ölbaum, um die Nacht über sicher zu sein. Dort findet sie am nächsten Morgen ein mit seinen Hunden in der Gegend jagender Königssohn. Da beide zum Ergebnis kommen, ihr Schicksal (Moira) habe sie zusammengeführt, heiraten sie wenig später und leben mit zwei Kindern glücklich und zufrieden. Doch dann muss der Gatte in den Krieg ziehen. Kaum hat er den Feind besiegt, da schickt er schon nach Frau und Kindern, weil er große Sehnsucht nach ihnen hat. Als Begleitschutz der Familie hat er ausgerechnet den bösen Mönch ausgesucht. Der erkennt sofort in der jungen Königin die Verwandte, ohne dass sie ihn ihrerseits erkennt, weil er ohne Kutte in Uniform eines Soldaten erscheint. Auf der anschließenden Schiffsreise<sup>11</sup> lässt er bald die Maske fallen und droht ihr ganz brutal, wenn sie

<sup>6</sup> Hans-Jörg Uther, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Part 1.* Helsinki 2004 (Folklore Fellows Communications 284), Ndr. 2011, 506f. (Typ 883A); vgl. auch 503-505 (Typ 881/882); Variante zum Potiphar-Motiv (ATU 318).

<sup>7</sup> Zusammenstellung von Kernstellen zu Klerikalkritik: Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 123 (zu MSM 375); außerdem: Vf., *Das Motiv Verkleidung/Verstellung*, speziell mit erotischer Motivation und klerikalem Hintergrund, in repräsentativen Belegen von Boccaccio bis Madame d’Aulnoy. In: *Fabula* 58, 2017, 343-371

<sup>8</sup> Basisübersetzung: *Die Hexe von Patmos. Märchen von den griechischen Inseln.* Hrsg. und übers. von Inez Diller-Sellschopp. Düsseldorf/Köln (Diederichs) 1974, 158-164. Vgl. auch Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 152f.

<sup>9</sup> Sicher kein Zufall, dass auch das neugriechische Volksmärchen *Der Herzenskundige* (Näheres schon hier auf S. 208-213) auf dieser Ägäisinsel erzählt wurde (Kurzvariante von der Ägäisinsel Lesbos, weitere direkte Entsprechung in einem türkischen Volksmärchen).

<sup>10</sup> Diller-Sellschopp 1974, wie Anm. 8, 159.

<sup>11</sup> Vgl. schon die Mythenparallele bei Philomela und Tereus: Reinhardt, MSM 2012, 411f.

ihm nicht zu Willen sei, werde er ihre Kinder töten. Als sie sich konsequent verweigert, tötet er die Kinder und will auch sie als Mitwisserin des Verbrechens umbringen. Doch gelingt es ihr gerade noch, bei einem kurzen Landgang auf einer kleinen Insel zu fliehen.

Nach langem Umherirren im Gebirge völlig heruntergekommen, trifft sie schließlich auf einen Hirten, der Mitleid hat und ihr Männerkleider gibt. So wird sie schließlich in einer kleinen Hafenstadt Bedienung in einer Taverne. Wegen ihres guten Essens kommen bald auch die feinen Leute zu ihr, essen ihre Leckerbissen und hören ihren Geschichten zu. Und so geschieht, was nach der Vorlage im türkischen Volksmärchen zu erwarten war (mit einer netten Zwischenbemerkung zu „Wahrheiten in den Märchen“):<sup>12</sup> Irgendwann sitzen da auch als Gäste „ihr Vater, ihr Bruder, ihr Mann der König und auch der Mönch.“ In ihren Männerkleidern unerkannt, kocht sie erst einmal für alle einen guten schwarzen Kaffee. Als sie dann aufgefordert wird, doch auch eine Geschichte zu erzählen, verspricht sie das für den nächsten Tag unter der Bedingung, dass alle bis zum Ende dabeibleiben und zuhören.

Als sie einen Tag später mit ihrer Lebensgeschichte beginnt, wird der Mönch schon beim ersten Teil ganz unruhig und zwischen den Beinen nass; doch er darf ja nicht mehr den Raum verlassen. Nachdem sie den Rest erzählt hat, ruft als letzter auch der König ganz überrascht: „Ach guter Junge, dies ist ja meine Geschichte und die meiner Frau! Wo hast du sie gehört?“<sup>13</sup> Da gibt sie sich den Anwesenden zu erkennen; alle Guten fallen einander in die Arme, küssen sich und weinen vor Freude. Doch der böse Mönch wird zur Strafe an zwei wilde Pferde gebunden, die ihn beim Davonjagen in Stücke reißen.

Bei den Verbindungen zwischen griechischer und süditalienischer Erzählkultur (griechische Sprachinseln in Apulien/Kalabrien) überrascht es nicht, wenn zu dieser Nachfolgefassung des türkischen Volksmärchens im süditalienischen Volksmärchen *Der böse Onkel*<sup>14</sup> eine Sekundärfassung mit noch banalerem Handlungsverlauf vorliegt. Diesmal ist es nicht ein islamischer Muëzzin oder ein orthodoxer Mönch, sondern ein katholischer Priester, der seine neunzehnjährige Nichte, die kaum aus dem Haus oder in die Kirche geht und sich weigert, mit dem geistlichen Onkel auch nur zu scherzen, in einem Brief bei ihrem Vater verleumdet, sie „habe viele junge Burschen bei sich aufgenommen und mit ihnen gescherzt.“<sup>15</sup> Auch dort soll der Bruder das unschuldige Mädchen töten, doch diesmal die Zunge herauschneiden und mit dem in ihrem Blut getränkten Hemd dem Vater zum Beweis bringen. Auch dort tötet der Bruder, der seine Schwester für unschuldig hält, die Hündin und gibt dem Vater deren herausgeschnittene Zunge und das blutgetränkte Hemd. Anschließend richtet sich die Schwester im Gebirge auf einem Baum für die Nacht ein. Am nächsten Morgen sieht sie vierzehn Männer eine benachbarte Höhle aufsperrn und eintreten. Nach ihrem Weggang kommt sie mit dem unter einem Stein verborgenen Schlüssel hinein, wo sie sich nützlich macht und am Abend von den heimgekehrten Männern freundlich akzeptiert wird.

Schon wenig später wird sie nahe bei der Höhle von einer Alten gesehen, die den Priester gleich informiert, seine Nichte lebe noch. Daraufhin bittet er sie darum, der Nichte einen Ring zu bringen. Als diese ihn anzieht, fällt sie tot um; denn der Ring war vergiftet. Die Männer finden bei der Heimkehr die Tote; als sie ihr den Ring abziehen, wird sie wieder lebendig. Dasselbe geschieht mit einem vergifteten Paar Pantoffeln und einer vergifteten Kette, nur dass sie beim letzten Mal nicht mehr erwacht, sondern die Männer um sie trauern, sie in einen Sarg legen und begraben (man denke auch an *Schneewittchen und die sieben Zwerge* KHM 53).

Als später die Hunde eines eher zufällig in der Gegend jagenden Königssohns den Sarg ausgraben, lässt der ihn ungeöffnet aufs Schloss in sein Schlafzimmer bringen. Die neugierige alte Königin öffnet und schließt den Sarg wieder. Doch als ihn eine junge Dienerin erneut öffnet

<sup>12</sup> Diller-Sellschopp 1972, wie Anm. 8, 162.

<sup>13</sup> Diller-Sellschopp 1972, wie Anm. 8, 164.

<sup>14</sup> Italienische Volksmärchen. Hrsg. und übers. von Felix Karlinger. München (Diederichs) 1973, 153-157. Vgl. auch Reinhardt, MSM Ntr. 2018, 153.

<sup>15</sup> Karlinger 1973, wie Anm. 14, 154.

und der Toten die Kette abnimmt, kommt diese wieder zu sich. Der Königssohn verliebt sich in sie und heiratet sie gleich. Nach dem großen Hochzeitsessen bittet er seine junge Frau, eine Geschichte zu erzählen. Nach dem Anhören ihrer Lebensgeschichte ist der anwesende Priester, der zuvor beide getraut hatte, nicht mehr in der Lage, noch selbst eine Geschichte zu erzählen. So wird er als Bösewicht überführt und zur Strafe in einem großen Backofen verbrannt.

**Parallele zur Erzähltechnik in der orientalischen Märchentradition:** Bei der Suche nach Vorlagen innerhalb der orientalischen Märchentradition für die brillante Erzähltechnik im Finale des türkischen Volksmärchens bietet sich aus einer in Ägypten zusammengestellten Ergänzungssammlung der *Märchen aus 1001 Nacht* die ***Geschichte von der Kaufmannstochter und dem Prinzen von Irak*** zum Vergleich an.<sup>16</sup> Die abschließenden Ausführungen zu dieser Parallele beschränken sich hier auf das Wesentliche.

Gegen Ende dieser Geschichte macht sich fast gleichzeitig mit der Titelfigur (als Kindsvater) ein Wüstenscheich (als ehemaliger Pflegevater) auf die Suche nach dem verlorenen Sohn. Nach dem Prinzip der Vorherbestimmung begegnen sich beide genau in jener Stadt, in der ihr leiblicher Sohn bzw. Pflegesohn gerade Sultan geworden ist. Als die beiden miteinander ins Gespräch kommen, berichtet der Pflegevater irgendwann ausgerechnet von der viele Jahre zurückliegenden Szene, wie er mitten in der Wüste ein neugeborenes Kind mit zweihundert Denaren in einem dabei liegenden Beutel fand. Da dem Kindsvater seine Frau als Mutter des jetzt gesuchten Sohnes schon früher genau diese Details benannt hatte, stellt er erst einmal verwundert fest: „*Diese Worte betreffen meine Angelegenheit.*“<sup>17</sup> Nach dem Gespräch haben beide Männer jedenfalls das Gefühl, auf dem rechten Weg zu sein, und beschließen, mit Allahs Hilfe die Suche gemeinsam fortzusetzen.

Doch als dann alles noch einmal in die falsche Richtung zu gehen droht, weil sie sich aufmachen, um aus der Stadt weiterzureiten, da greift das Schicksal zum letzten Mal ein: *Es geschah nun durch die Vorbestimmung, daß der Sultan an jenem Tag in die Gärten austritt.*<sup>18</sup> Bei der Begegnung erkennt der junge Sultan in einem der beiden Reiter sofort seinen früheren Pflegevater, den er nach wie vor für seinen tatsächlichen Vater hält, und lädt ihn mitsamt dem unbekanntem Begleiter zu sich ein. Große Verwunderung über die Einladung bei beiden: „*Warum nimmt uns der Sultan ins Gästehaus? Er kennt uns nicht und wir kennen ihn nicht, das muß irgendeinen Grund haben.*“ Nicht geringer ihre Verwunderung darüber, dass sich der junge Sultan beim Abendessen fast nur mit ihnen unterhält: „*Was soll dies bedeuten?*“ Und dann der erzähltechnisch geniale Schluss, als der Gastgeber das finale Dreiergespräch mit der scheinbar ganz beiläufigen Bemerkung eröffnet: „*Wer von euch wüßte uns eine Geschichte zu erzählen, die die Herzen zu ergötzen vermag?*“

Da der Pflegevater dem Kindsvater ja schon vorher einiges erzählt hatte, beginnt nun der bisher unerkannte Kindsvater mit seiner Lebensgeschichte, in deren Verlauf nun auch der zuhörende Sohn irgendwann bei sich denkt: „*Bei Gott, die Geschichte dieses Mannes klingt wie meine eigene Geschichte.*“ Dass nach dem Bericht der junge Sultan den schon zuvor von ihm erkannten Pflegevater fragt: „*Und kennst auch du eine Geschichte, die der ähnlich ist, die dein Gefährte uns erzählt hat?*“, reizt die Situation narratologisch bis zum Letzten aus. Erst nachdem auch der Angesprochene seine Geschichte erzählt hat, bildet die endgültige Wiedererkennung zwischen den drei Männern den von der Vorherbestimmung von Anfang an vorgesehenen Schlusspunkt der ganzen Verwicklungen.

<sup>16</sup> Basisübersetzung: Neue Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Bd. 2. Die in anderen Versionen von ‚1001 Nacht‘ nicht enthaltenen Geschichten der Wortley-Montague-Handschrift der Oxforder Bodleian Library. Aus dem arabischen Urtext vollständig übertragen und erläutert von Felix Tauer. Frankfurt/M. 1989 (insel taschenbuch 1209), 99-154. Ausführliche Interpretation der ganzen Geschichte schon hier auf S. 182-189.

<sup>17</sup> Tauer 1989, wie Anm. 16, 150.

<sup>18</sup> Dieses und die folgenden Zitate nach Tauer 1989, wie Anm. 16, 151-154.

## REGISTER ZU DEN ERGÄNZUNGSBEITRÄGEN MH/MSM 2020

Berücksichtigt sind nur wesentliche Stichwörter aus den Textpassagen der Vorbemerkung und der Ergänzungsbeiträge (ohne Bibliographien oder sonstige Anhänge). Dabei werden wichtige Stichwörter mit **Dickdruck** hervorgehoben, mit *Dickdruck/Kursive* wichtige Seitenangaben zum Text (Zusatz ° bei Verweis auf die Anmerkungen einer Textseite).

### (a) PERSONEN, ORTE, EREIGNISSE

- Abas: 138, 179  
 Abraham(-Sarah): 9, 48  
 Absalom: 6  
 Abū Hamāna (Hengst): 184, 186  
**Achilleus**: 6, 38, 49, 68, 70, 77, 117, 118, 156, 161, 174, 190  
 Achmed: 199  
 Adam: 44, 92°  
 Adonis: 164°  
 Aeneas s. Aineias  
 Agamemnon: 7, 49, 68, 69, 70, 72, 118, 160, 190  
 Aiaia: 79, 81  
 Aiakos: 70°, 156  
 Aias (Großer): 77, 118, 134, 174, 190  
 Aineias/Aeneas: 6, 7, 46, 82-84, 99, 118, 178  
 Aiolos: 169, 176  
 Aithioper: 173, 216  
 Akontios-Kydippe: 100, 190  
 Akrisios: 138, 141, 175°, 179, 184  
 Aktaion: 46°, 160  
 al-Haifa: 189°  
 al-Mihirdschan: 189°  
 Alberich: 144, 197  
 Alcina: 81  
 Alexander d.Gr.: 121, 214  
 Alexandria: 139, 164, 215f., 217  
 Ali: 199  
 Ali Baba: 220  
 Alkestis: 118, 121  
 Allah: 149, 154, **184-189**, 204-207, 205°  
 Alopē-Hippochoōn: 173°  
 Amazonen: 36, 111, 126  
 Amor(knabe)/Amorini s. Eros  
 Amphion: 160  
 Amphitrite: 173  
 Amphitryon/Alkmene: 121, 148f.  
 Andromache: 74, 96, 118, 121  
 Andromeda: 25, 46f., 78, 96, 98, 110, 190, 216  
 Angelika: 98  
 Antaios: 45  
 Antigone: 118, 121, **157f.**  
 Antiope: 124  
 Antonius (Hl.): 42, 121  
**Aphrodite/Venus**: **5-24**, **26-37**, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 48, 48°, 49f., 55, **82f.**, 117, 146-148, 149, 160, 176, 197, 200  
**Apollon/Apollo**: 16, 41, 43, 44, 48, 49, 56, 68, 117, 134, 136, 146, 156, 157, 159, 160, 161, 212  
 Aquitanien: 162f., 166, 168, 170, 171  
**Arachne**: 3, 99, 110, 113, **133-136**  
 Ares/Mars: 26, 32f., 43, 55, **82f.**, 117, 156  
 Argonauten: 96, 118, 121, 176  
 Argos (Stadt): 122, 138, 175  
 Argos (Ungeheuer): 43  
 Ariadne: 46°, 86, 90  
 Aristoteles-Alexander: 214  
 Armida: 81  
 Artabanos: 171  
**Artemis/Diana**: 12, 26, 41, 49, 117, 149, 160, 164, 216  
 Artus: 111f., 121  
 Aruja: 112, 114, **219f.**  
 Aschenputtel: **223f.**  
 Atalante-Hippomenes: 195, 197  
 Atē: 159  
 Athen: 46°, 47, 122, 160  
**Athene/Minerva**: **5-24**, **26-37**, 39, 42, 47, 49, 56, 57, 70°, 76, 82, 83, 117, 136, 146-148, 158, 165°, 178, 212  
 Athos: 208f.  
 Atlas: 26, 178  
 Atriden s. Tantaliden  
 Augē: 124, 173  
 Augustus: 133  
 Autolykos: 143  
 Babylon: 99, 139, 202  
 Bacchis: 66, 68, 69  
 Bacchus s. Dionysos  
 Bagdad: 181f.  
 Bahaman: 184  
 Balor-Ethnea: 126  
 Banu: 219  
 Barbara-Dioskouros: **139f.**, 184  
 Basileios: 147  
 Bathseba: 175, 225  
 Bedur: 195  
 Behem dirâz-dast: 170  
 Belle Belle/Fortuné: 112, 197, 203, 220  
 Bellerophontes: 99, 118, 121, 175, 190  
 Benthesisikyme: 173  
 Boreas: 173  
 Bouillon, Gottfried von: 121  
 Briseyda: 6

- Brünhild: 144f., 197  
 Burgunder: 144  
 Byblis-Kaunos: 169°  
 Cacus: 44f.  
 Caesar: 121  
 Cendrillon/Cenerentola s. Aschenputtel  
 Ceres s. Demeter  
 Chansade-Nourgehan: 218  
 Charikleia: 173°, 216f.  
 Charikles: 216  
 Charōn: 177  
 Chimaira: 99  
 China: 195  
 Chione: 173  
 Christus(kind): 39, 43, 44, 62, 121, 162, 223  
 Chrysalus: 3, **66-75**  
 Chryses: 48  
 Chrysippos: 157, 159, 160  
 Ciannetella: 197  
 Cleomachus: 66, 69  
 Contessa di Tolosa: 112  
 Coriolanus: 118  
 Daidalos (s. auch Ikaros): 44, 117, 159  
 Dalla: 219  
 Damaskus: 218f.  
 Dame von Belmonte: 220  
**Danaë**: 7, 25, 113, 118, 124, **137f.**, 139, 141, 173, 175, 179, 184  
 Danhasch (Geist): 195  
 Danischmand: 219  
 Daphne: 25, 36, 46°  
 Daphnis-Chloë: 173°  
 Dārāb: 170  
 Dardanos: 146  
 David: 6, 16, 43, 44, 167, 175, 225°  
 Déduiz: 12, 13  
 Delos: 122  
 Delphi: 122, 138, 146, 156, 157, 161, 179  
 Demeter/Ceres: 54, 117, 118  
 Demophoon-Phyllis: 9  
 Dia: 160  
 Diana s. Artemis  
 Dido: 6, 46, 82-84, 86, 99  
 Dike: 158  
 Diktys: 138, 173  
 Diomedes: 47°, 70, 118  
 Dionysos/Bacchus: 26, 43, 44, 117, 143, 149, 156, 159, **160**  
*Diōs Boulē*: 54, **146**, 160  
 Dioskuren: 21  
 Discordia s. Eris  
 Drosselbart (König): 193°  
 Dschemileh: 205°  
 Edinburgh: 114  
 Eiōneus: 160, 161  
 Ekbatana: 187  
 Elektra: 118, 121  
 Elis: 157  
 Elysion: 190  
 Enkidu: 129  
 Eos/Aurora: 117  
 Epeios: 68  
 Erinyen/Furien: 121, 158  
**Eris/Discordia**: 9, 10, 11, 14, 17, 18, 24, 26, 46, 146  
**Eros/Amor**: 6, 12, 17, 18, 21, 22, 23, 26, 36, 38, 43, 45, 50, 78, 79, 80, 81-84, 88, 224  
 Eteokles-Polyneikes: **157f.**, 159  
 Eumolpos: 173  
 Euphrat: 170  
 Europa: 7, 25, 39, 46°, 55, 121  
 Eurydike s. Orpheus  
 Eurykleia: 77  
 Eurystheus: 176, 178  
 Eva: 13, 26, 32, 36, 38, 42, 44, 92°, 171  
*fata Troiae*: **70-73**, 70°, 75  
 Fatima (Prinzessin): 220°  
 Faustulus-Acca Larentia: 175  
 Finn: 203  
 Floire-Blancheflor: 9, 139  
 Flora: 26, 43, **49f.**  
 Florindo-Gulisse: 174, 175, 176, 179  
 Flussgott: 23, 82  
 Francesco di Assisi: 121  
 Gaia: 54, 158  
 Ganymedes: 145, 160  
 Georg (Hl.): 41, 44  
 Giannis/Jannis: 196  
 Gigantomachie: 61  
 Gillette: 220  
 Gilgamesch: 121, 129  
 Goldenes Vlies: 176  
 Goliath: 43  
**Gott**(vater): 149, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171°, 172, 174, 182, 189°, 223  
**Grazien**: 11, 14, 16, 18, 20, 21°, 26, 32, 41, 43, 50  
 Gregor VII. (Papst): 173  
 Gregorius: **162-173**, 174, 213°  
 Gregorius (Abt): 165  
 Greif: 121  
 Großmutter (Teufel): 175-178  
 Gunther: 144f., 196, 197  
 Hades/Pluto: 40f., 117, 177  
 Hänsel-Gretel: 192  
 Halwaverkäufer: 189°, **225-230**  
 Hans im Glück: 178  
 Heinrich III.-Konrad: 174, 175, 176, 179  
 Heftreng (Wundervogel): 210  
 Hekabe/Hecuba: 26, 71, 74, 99, 118, 121  
 Hektor: 6, 96, 118, 121, 190  
 Helena: 6, 7, 13, 21, 27, 68, 69, 71, 118, 146



- Helenos: 70  
 Helios/Sol: 21, 117, 217  
 Hephaistos/Vulcanus: 7, 117, 143, 161  
**Hera/Iuno: 5-24, 26-37**, 39, 117, 146-148, 158, 159, 161  
**Herakles/Hercules: 44**, 70°, 83, 96, 117, 121, 137, 156, 159, 160, 176, 178, 179, 190  
 Herakles am Scheideweg: 83, 98, 134f., **147f.**, 165, 165°  
 Hermaphroditos: 36  
**Hermes/Mercurius: 8-24, 26-37, 40, 41, 43, 50, 76f., 79f., 79°, 82, 85, 88, 90°, 117, 143, 146f., 159, 212**  
 Herō-Leandros: 100  
 Hesione: 160  
 Hesperiden: 19, 32, 46, 176, 177, 178, 179  
 Hiob: 36f.  
 Hippolytos: 117, 149, 160  
 Hippomenes s. Atalante  
 Hitler, Adolf: 62  
 Horatius Cocles: 118  
 Horn (King): 173  
 Hugdietrich-Hildburg: 139  
 Humâi: 170  
 Hure von Babylon: 11, 40, 148  
 Husain: 199  
 Ianus: 118  
 Iason: 96, 159, 176, 190  
 Ida (Gebirge): 5, 6, 14, 15, 19, 22, 26, 146  
 Ikarios: 160  
 Ikaros-Daidalos: 26, 36, 47°, 117  
 Ilioupersis: 26, 68-74  
 Illuyankas: 129  
 Ino Leukothea: 79, 79°, 84  
 Inseln der Seligen: 190  
 Io: 78, 124  
 Iobates: 175  
 Iokaste/Epikaste: 6, 157, 167, 170, 173  
 Iolkos: 122,  
 Iōn-Kreousa: 173°  
 Iphigeneia: 115, 117, 121, 130  
 Iphiklos: 213  
 Irak: 182-189  
 Iris: 212  
 Ismene: 157f.  
 Isse: 136  
 Ithaka: 49, 76, 79, 83, 87, 89, 90, 91, 96  
 Ixion: 62, 160, 160°, 161  
 Jachwe: 149, 162  
 Jacobus (Apostel) 121  
 Jemen: 186, 188  
 Johannes (Apostel): 40, 148  
 Johannes (Täufer): 44  
 Jonas-Walfisch: 172  
 Joseph (AT): 96, 141  
 Judas: 167  
 Juno s. Hera  
 Jupiter s. Zeus  
 Jusuf: 189°  
 Kadmos-Harmonia: 118, 121, 156, 190  
 Kaineus: 174  
 Kalaf s. Turandot  
 Kalydonischer Eber: 99, 118, 190  
**Kalypso: 3, 26, 49, 76-95**, 96  
 Kamar ez Zaman (Prinz): 189°, 195  
 Kanake: 169  
 Karl d.Gr.: 121  
 Karthago: 22  
 Kassandra: 26, 118, 121, 145  
 Kastellanin von Vergy: 112  
 Kebal: 181f.  
 Kentauren: 41, 161  
 Kepheus: 47  
 Kerberos: 176  
 Kerkyon: 135  
 Kētos: 46f.  
 Kinyras: 164°  
 Kirke: 26, 49, 77, 89, 92, 94  
 Kithairon: 157  
 Kleopatra: 6, 121  
 Klytaimnestra: 118, 1^21  
 Kolchis: 96, 176  
 Konstantin-Muselin: 121, 174, 175, 176, 179  
 Konstantinopel/Istanbul: 205, 214-220  
 Korinth: 122, 156f., 161, 165  
 Kreon (Theben): 157, 159  
 Kreta: 122  
 Kreuznach: 144  
 Kriemhild: 144f.  
 Kronos/Saturn: 26, 117, 136, 158  
 Kudrun: 144  
 Kumarbi: 129  
 Kyknos: 174  
 Kyros: 173°  
 Labdakiden: **155-158**, 159-161, 174, 190  
 Labdakos: 149, 156, 159, 160, 161, 172  
 Labyrinth: 26  
 Ladon: 177  
 Laertes: 69  
 Laios: 6, **156f.**, 159, 160, 161, 172, 190  
 Lancelot-Guenièvre: 6, 38  
 Laokoon: 26, 99  
 Laomedon: 145, 159, 160  
 Lapithen-Kentauren: 110f., 160  
 Laren/Penaten: 118  
 Lear (King): 190  
 Leda: 25, 118, 121, 136  
 Lemnos: 122  
 Leto: 160  
 Lucretia: 118  
 Luzifer: 41, 149, 177  
 Lykien: 175

- Lykourgos: 149, 160  
 Macbeth: 190  
 Mänaden: 26, 48  
 Maga: 182  
 Maimuna (Fee): 195  
 Makareus: 169  
 Malik-Schirin: 112, 140, 184  
 Marcus (König): 140, 169  
 Mardschana/Morgiane: 220  
 Marduk: 40  
 Maria: 6, 16°, 38, 41, 50, 121, 223  
 Maria Magdalena: 42  
 Marienkind: 223f.  
 Mars s. Ares  
 Marsawan: 195  
 Marsyas: 26, 47f., 135, 136  
 Martin von Tours: 121  
 Maximian (Kaiser): 139  
 Medeia/Medea: 26, 96, 117  
 Medousa: 47, 176  
 Megara: 176  
 Mekka: 210°, 225  
 Melahie: 182  
 Melampous: 212f.  
 Melanippe: 124  
 Melantho: 136  
 Meleagros: 99, 121, 174, 190  
 Melusine-Raymond: 168°  
 Memphis: 216  
 Menelaos: 6, 7, 67f.  
 Mentor: 86  
 Merkel, Angela: 140  
 Merkur s. Hermes  
 Mētis: 158  
 Michael (Erzengel): 41, 44  
 Milla: 195, 197  
 Minerva s. Athene  
 Minos: 46°, 56, 118, 121, 176  
 Minotauros: 26,  
 Minyas: 160  
 Mnesilochus: 66, 69, 71  
 Moiren/Parzen: 2, 121, 158, 174, 228  
 Moschione: 202,  
 Moses(knabe): 162, 175  
 Muhammad: 140, 205, 207, 219  
 Musen: 26, 43, 117, 134  
 Mykene: 122, 138  
 Myrrha: 99.164°  
 Myrtilos: 161,  
 Narkissos/Narziss: 26, 117  
 Nature: 12, 13  
 Nausikaa: 26, 77, 89  
 Naxos: 46°, 87, 90, 122, 160  
 Nazif: 205°  
 Nedschib: 205°  
 Nemesis: 117, 121, 158  
 Nephélē: 161  
 Neptun s. Poseidon  
 Nero: 121  
 Nestor: 121  
 Nicobulus: 66f., 68-73  
 Nikomedia: 139  
 Niobe: 26, 136, 160  
 Nisos: 176  
 Nourgehan s. Chansade  
 Nykteïs: 156  
 Nympe(n): 22, 23, 36  
 Nyx: 158  
**Odysseus/Ulixes**: 3, 26, 49, **68-72**, **76-95**, 96, 117, 121, 134, 139, 143, 145, 161, 177  
 Odysseus (Heimkehr) s. Ithaka  
 Ödipus s. Oidipous  
 Ogygia: 3, **76-95**, 96  
**Oidipous/Ödipus**: 6, 26, 96, 117, 121, **156-158**, 159, 161, 165, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 175°, 190, 192  
 Oinomaos: 161  
 Olymp: 79, 80, 145, 146, 161, 190  
 Olympos (Marsyas): 47  
 Omphale: 83  
 Orchomenos: 160  
 Origenes: 139  
 Orlando: 220  
**Orpheus** (-Eurydike): 7, 26, 40f., 46°, 63, 60, 117, 177°, 178  
 Ortnit: 144  
 Ouranos: 117, 158  
 Pacione-Cianna: 198  
 Palamedes: 118, 121  
 Palladion: 47°, 70, 70°, 71  
 Pallas s. Athene  
 Pan/Faun: 134  
 Pandora: 26  
 Paradies(flüsse): 6, 39, 176  
**Paris/Alexandros**: **5-24**, **26-37**, 38, 69, 71, 74, 118, 121, 146-148  
**Parisurteil**: 3, **5-24**, **26-37**, 39, 43, 46, 48, 96, 145, **146-148**  
 Parnass: 147  
 Parzen s. Moiren  
 Pasiphae: 26, 46°, 99, 118, 121  
 Pegasos: 26  
 Peleus: 118, 157  
 Peleus-Thetis (Hochzeit): 5, 9, 10, 11, 13, 18, 24, 26, 146  
 Pelias: 159, 176  
 Pelopiden s. Tantaliden  
 Pelops: 118, 157, 159, 160, 161  
 Penelope: 26, 83, 86, 89, 90, 118, 121  
 Penthesileia: 26, 118, 121  
 Pentheus: 149, 160  
 Peri Banu (Fee): 199

- Periboia/Merope: 157, 161  
 Periklymenos: 158  
 Persephone/Proserpina: 117f., 177  
**Perseus**(knabe): 26, 36, 46f., 96, 117, 120, 138, 159, 173, 175, 176, 179, 190  
 Perugia: 218°  
 Petrarca-Laura: 166°  
 Petrosinella: 140  
 Petrus: 189°  
 Phaiaken/Scheria: 49, 79, 84, 96  
 Phaidra (s. auch Hippolytos): 117  
 Philemon-Baucis: 46, 99  
 Philoktet: 70°, 96, 99, 118  
 Philyra: 136  
 Phronesis: 49  
 Pieriden: 134, 136  
 Pistoclus: 66, 68  
 Polybos: 156f.  
 Polydektes: 159, 176  
 Polyneikes s. Eteokles  
 Polyphemos: 26, 79, 96, 177, 179  
 Polyxeina: 6, 118  
 Pomona: 49  
**Poseidon**/Neptunus: 47, 68, 117, 136, 145, 158, 160, 173, 212  
 Priamos: 26, **68-72**, 118, 121, 146  
 Principessa del Sole: 113, 183  
 Prinz von Irak: 140, **182-189**, 230  
 Proitos: 138, 160, 175, 179  
**Prometheus**: 3, 7, 26, 55, **58-64**, 96, 117, 143  
 Proteus: 135  
 Prudenza: 42  
**Psyche-Amor**: 46, 100, 104, 104, 107, 108f., 142, 176, 178, 191, 197, 226  
 Pygmalion(-Galatea): 26, 28, 190, 200  
 Pylos: 122  
 Pyramos-Thisbe: 9, 46°, 99  
 Pyrrhos/Neoptolemos: 70°, 216  
 Quest, Martha: 105, 137  
 Raguel: 187  
 Rapunzel: 140f.  
 Rashnevâd: 170  
 Rhamnus: 158  
 Rheingrafenstein: 144  
 Rom: 168, 179, 190, 213  
 Romulus-Remus: 118, 175  
 Rosalind/Ganymede: 220  
 Rosimunda: 195  
 Rotkäppchen: 193  
 Rumpelstilzchen: 193°  
 Sabinerinnen (Raub): 120  
 Salerno: 218  
 Salomon: 6  
 Samson-Dalilah: 6, 16, 38  
 Sassaniden: 127  
 Saturn s. Kronos  
 Satyr(knabe): 44  
 Scaevola: 118  
 Scarborough: 180f.  
 Scheherazade-Scheherban: 218  
 Scheria s. Phaiaken  
 Selene/Luna: 118  
 Semiramis: 6  
 Seriphos: 138, 173, 174, 176  
 Seuechoros-Gilgames: 139, 184  
 Sibylle: 40  
 Sieben gegen Theben: 6, 118, 156, **158**  
 Siegfried: 144f., 174°, 190, 196  
 Siena: 218  
 Silen: 26  
 Simionetta Vespucci: 48  
 Sinai: 162  
 Sinon: 58f.  
 Sirenen: 26, 49, 79, 79°, 89, 90, 92, 94, 110  
 Sisiphos: 26, 121, 143, 177, 179  
 Skäisches Tor: 70, 71  
 Skylla (Megara): 176  
 Skylla (Ungeheuer): 77  
 Sneewittchen: 192, 229  
 Sokrates: 149  
 Sparta: 122  
 Sphinx: 26, 36, 49, 157, 157°, 167  
 Streit der Könige (*Ilias*): 49  
 Styx: 177  
 Syrith: 195f.  
 Sywald: 196  
 Tantaliden/Pelopiden/Adriden: 118, 161  
 Tantalos: 63, 161, 177, 179  
 Tartaros: 160°, 161  
 Teiresias: 157, 159  
 Telemachos: 49, 76, 86  
 Tenedos: 69  
 Tereus-Philomela: 228°  
**Teufel**: 123, 144, 149, 163, 166, 167, 171, 172, **175-178**, 179  
 Theagenes: 216f.  
 Theben: 6, 122, 138, **156-158**, 159, 160  
 Themis: 103, 117, 145f., **158**, 160, 162  
 Theoderich: 121  
 Thersites: 161  
 Theseus: 46°, 96, 117, 121, 190  
 Thessalien: 216  
 Thrakien: 149, 160  
 Tiber: 175  
 Tiryns: 122, 138, 160, 175  
 Titanen: 26  
 Tobias: **187f.**  
 Tristan-Isolde: 6, 9, 38, 144f.  
**Troia(nischer Krieg)**: **5-24**, 26, 32f., 54, **67-75**, 77, 96, 98, 111, 118, 121, 122, 145f., 156, 158, 159, 160, 161  
 Troianisches Pferd: 26, 68f., 70, 73, 74, 96, 97

Troilos/Troilus: 6, 38, **70f.**  
 Tros: 70, 145  
 Turandot-Kalaf: 112, 195, 196  
 Tydeus: 158  
 Typhoeus: 129  
 Tyro: 124  
 Tyrrhener: 160  
 Ulixes s. Odysseus  
 Ullikummi: 129  
 Uranos s. Ouranos  
 Uria: 175  
 Walgut (Herzog): 139  
 Valentinus: 139  
 Valletescosse: 183  
 Venus s. Aphrodite

Vertumnus: 135  
 Victoria: 23  
 Voluptas: 38, 39, 40  
 Vulkan s. Hephaistos  
 Wolfdietrich: 139, 144  
 Wolkenberg: 183-185  
 Worms: 144  
 York: 180  
 Zarif: 205°  
 Zephyros: 49f.  
**Zeus**/Iuppiter: 8°, 9, 10, 11, 21, 26, 40, 41, 54, 57, 76, 82, 117, 129, 134, 138, 145f., 156, 158, 159, 160, 161, 178, 190  
 Zezolla: 224

## (b) AUTOREN, WERKE UND WERKSAMMLUNGEN

Abi Mi'sur (*Liber astrologiae*): 40  
 Accius: 99 (Fr.)  
 Aelian: 139 (*Tiergesch.* 12,21), 184°  
**Aischylos**: 97 (Fr.), 99 (Fr.), 102 (*Achilleis*), 134, 153, 156 (*Hept.*), 158 (*Hept.*), 160  
 Aisopos: 194  
 Alamanni: 112  
*Alpomisch-Epos*: 131  
**Altes Testament**: 6, 9f. (*I. Mose* 18), 38f., 48 (*I. Mose* 18), 96, 105, 113, 141 (*I. Mose* 37-46), 142, 162, 175 (*2. Mose* 2,1-10; *2. Sam.* 11), 187 (*Buch Tobit* 7-8), 225° (*2. Sam.* 12)  
 Anaxandrides: 75 (fr. 24)  
 Anaxilas: 75 (fr. 22)  
 Andersen, Hans Christian: 111, 142  
*Anthologia Graeca*: 138  
**Apollodor** (*Bibliothēkē*): 7 (epit. 3,1), 111, 117°, 135 (1,24), 138 (2,24; 2,47), **156-158** (3,40-85), 160 (3,191-193; epit. 1,20), 161 (3,50-51), 173 (3,201-202), 175 (2,35), 178 (2,120), 179 (2,24), 190 (3,39), 213 (1,101f.)  
 Apollonios Rhodios: 111  
**Apuleius** (*Metamorphoses* 4,28-6,24): 46, 100, 104, 105, 107, 108f., 142, 176, 197 (6,17-19), 226  
 Ariosto: 81  
 Aristoteles: 49f. (*NE*), 103 (*Metaph.* 1,2), 148, 153, 190  
 Arktinos (*Aithiopsis*): 161, 190  
*Artussagen*: 6, 38f., 144  
 Athenaios (*Deipn.*): 146 (15,687c), 147 (12,510c)  
*Athis et Prophlias*: 5, 8 (5639ff.)  
*Atrahasis* (Epos): 129  
 Augustinus: 121  
**Aulnoy**, Madame d' (*Contes des Fées*): 100, 105, 112 (6,3), 113, 140 (6,2), 142, 191f., 197 (6,3), 203 (6,3), 220 (6,3)

Bakchylides: 111  
 Bandello (*Novelle*): 111, 112 (2,36), 123 (2,36), 166° (4,25)  
**Basile**, Giambattista (*Pentamerone*): 100, 104, 105, 111, 140 (2,1), 142, 183 (4,6), 191f., 195 (3,5), 197 (3,8; 3,5), 198 (5,7), 202 (5,7; 3,8), 203f. (5,7), 218, 224 (1,6)  
 Basileios d.Gr.: 147f.  
 Beaumont, Madame de: 100  
 Bechstein, Ludwig (*Dt.Märchen*): 111, 142  
 Benedetto Lampridio: 54  
 Benoît de Sainte-Maure s. *Roman de Troie*  
 Berchorius s. *Ovidius moralizatus*  
 Bernardus Silvestris: 10 (*Aen.* 6,64), 11  
 Bernhaupt, Ignaz (*Apologia poetarum*): 22  
**Boccaccio**: 5 (*Gen.*), 19 (*Gen.* 6,22), 45 (*Amor. Vis./Fiamm.*), 48, 134  
 -*Decameron*: 42, 48, 104, 111, 113, 218 (4,10; 8,8), 218° (4,10), 220 (3,9), 228  
 Bonsignori, Giovanni: 47  
*Buoch von Troye*: 9, 10  
 Cardonne, Denis-Dominique: 181  
 Caxton, William (*Destruction of Troy*): 15  
 Caylus, Conte de: 85f.  
**Christine de Pizan** (*Othéa*): 5, 9 (Kap. 60), 10 (Kap. 60), 11 (Kap. 73), 15 (Kap. 68), 19, 134  
 Chrysippos (Stoa): 148  
 Claudianus: 111  
*Constant, Conte du Roi*: 174  
 Convevole da Prato: 9, 48°  
 Courts-Mahler, Hedwig: 191  
 Dante (*DC*): 6 (*Inf.* 5,65-67)  
 Dares Phrygius: 5, 14 (7), 39, 153  
 Dictys Cretensis: 153  
**Diodor** (*Bibliothēkē*): 111, 117°, 135 (3,59), 156, 160 (4,69)  
 Dion Chrysostomos: 5, 14 (20,19ff.), 39  
 Diphilos: 190

- Dracontius: 111  
 Ebert, Georg: 134  
*Echecs amoureux*: 5, 12, 13 (Kommentar)  
 Enikel, Jansen (*Weltchronik*): 9  
 Ennius: 74, 99 (Fr.)  
*Enûma Elish* (Epos): 129  
*Epigonoï* (Epos): 156  
**Euripides**: 98, 99 (Fr.), 132, 135, 138, 149  
 (*Hipp.*), 153, 156 (*Phoin.*), 158 (*Phoin.*), 160  
 (*Hipp.*), 169, 175, 190  
 Eustathios: 54 (*Ilias*)  
*Excidium Troiae*: 5, 6, 7, 8  
 Fénelon, François de: 84, **86**, 135  
 Ficino, Marsilio: 49  
 Firdousi (*Königsbuch*): 114, 127, 131, 170, 173  
*Floire et Blancheflor, Conte*: 5, 7 (439ff.), 139  
*Florindo e Chiarastella, Historia di*: 174  
 Froissart, Jean (*Espinette amoureuse*): 5, 12  
 Freud, Sigmund: 27, 27°, 35  
 Fulgentius (*Mitologiae*): 5, 6 (2,1), (10 (2,1),  
 11, 12, 39, 148, 154  
*Fulgentius metaforalis*: 5, 8, 11, 39  
 Gay, John: 134, 136  
 Geoffrey of Monmouth: 111  
*Gesta Romanorum*: 142, 168 (81), 171 (81), 173  
 (81), 174 (20)  
*Gilgamesch-Epos*: 129  
 Giovanni Fiorentino (*Pecorone*): 100, 104, 111,  
 220 (4,1)  
 Goethe: 38, 59, 120, 134, 136  
**Grimms Märchen** (*KHM*): 96 (4), 100, 105,  
 107, 126f., 137, 140f. (12), 141 (4), 142f., 174,  
 174-180 (29), 178 (4), 180, 189 (29), **191f.**, 192  
 (5, 6, 15, 26, 28, 40, 43, 47, 49, 53, 56, 107, 122,  
 130, 141, 150), 143 (24), 193° (17, 52, 55), 195  
 (64), 197 (71), 198 (129), 202 (129; 71), 203  
 (134), 203f. (129), 204° (22), 213 (33), 217,  
 223f. (3), 229 (53)  
 Guardini, Romano: 147  
 Guido de Columnis (*Historia destructionis  
 Troiae*): 5, **15** (Kap. 6), 16, 39, 48  
 Habert d'Yssouldun: 136  
 Hagelstange, Rudolf: 27  
 Hartlaub, Felix: 29  
 Hartmann von Aue (*Greg.*): **162-173**  
 Hegel: 103  
 Heliodor (*Aithiopiká*): 120, 216f.  
 Herodot (*Historíai*): 96, 171 (7,10)  
**Hesiod**: 111, 117°, 127, 153  
**-Ēhoíai**: 124, 131  
**-Theogonía**: 97, 130, 159 (96)  
*Histoire Ancienne*: 39, 51, 153  
 Hitler, Adolf: **56-59**  
**Homer**: 48f., 76-95, 111, 117°, 120, 126f.,  
 131f. 137, 153  
**-Hymnoi**: 159 (25,1), 160 (7)  
**-Ilias**: 48f. (1), 68 (2), 96 (6,237-281), 102, 129,  
 131f., 138 (14,319f.), 145 (5,265-267; 1,396-  
 406; 15,14-20; 21,446f.), 146 (21,452-455), 159  
 (19,125ff.), 160 (2,101-108)  
**-Odyssee**: 3, 26, 49 (9-12; 9; 12), 70 (4,245ff.),  
**76-95** (1,13-96; 5,1-261), 76 (1-4; 12,447-450;  
 1,55-59), 77 (5,228ff.; 10,321ff.), 79 (12;  
 12,430ff.), 80 (5,63-74), 82 (5,195-200), 84  
 (5,441ff.; 5,228ff.), 85 (5,178ff.; 5, 151-158),  
 86 (5, 234-243), 88 (5,151-158), 90 (5,82-84;  
 5,151-158), 91 (1,52f.; 5,151-158; 5,61f.), 93  
 (5,209), 96 (1,11-95; 5,1,261, 291ff., 400ff.;  
 9,193ff.), 129, 131f., 177 (9,288ff.), 190  
 (11,385-568)  
 Horaz: 138 (*Carm.* 3,16,1-8)  
**Hygin** (*Fabulae*): 7 (92), 79 (125f.), 111, 117°,  
 135 (165), 138 (63), 156, 158 (67), 160 (62),  
 169 (238; 249), 170 (67), 175 (62), 175° (66)  
 Jacobus a Voragine (*Legenda aurea*): 104, 174  
 (177)  
 Josephus Iscanus (*Daretis Ilias*): 15 (2,1-613)  
 Kant, Immanuel: 142  
 Konrad von Würzburg (*Trojanerkrieg*): 5, **8f.**  
 (1381-3182), 10  
*Koran*: 189, 189°  
*Kudrunepos*: 144  
 Lactantius Placidus (*Narr.fab.Ov.*): 135f. (6,1)  
 Lafontaine, Jean de: 104  
 Lefèvre, Raoul (*Recueil*): 15, 16  
 Lesches (*Iliàs mikrā*): 70, 70°, 71, 77, 134  
 Lessing, Doris: 105, 137  
 Livius (*Ab urbe condita*): 118, 175 (1,47)  
 Livius Andronicus: 74  
*Livres d'Heures*: 5, 16, 16°  
 Locher, Jacobus (*Iudicium Paridis*): 5, 13f., 22  
 Lucan (*Pharsalia*): 45 (4,589-655)  
 Lukian: 7, 111  
 Luther, Martin: 16  
 Lydgate, John (*Troy Book*): 15  
 Lykophron: 111  
 Machaut, Guillaume de (*Fonteinne amoureuse*):  
 5, 12, 13  
**Märchen aus 1001 Nacht**: 111f., 126, 140  
 (Ergänzungen), 142, **182-189** (Erg.), 189°, 195,  
 199, 214, 220, 220° (Erg.), 230 (Erg.)  
**Märchen aus 1001 Tag**: 111f., 140, 184, 195,  
 214, 219  
 Mair, Hans (*Buch von Troya*): 15  
 Mann, Thomas: 162  
 Marlowe: 134  
**Menander**: 66, 67, 74, 75 (*Sam.* 589ff.), 97,  
 135 (*Epitr.* 218-376), 138 (*Sam.* 589ff.), 188,  
 190  
 Merkel, Inge: 89°  
 Michael Scotus: 40  
 Milet, Jacques: 13

- Mimnermos: 158 (fr. 21)  
 Mirandola, Pico della: 49  
 Montague; E.M.: 182  
*Morgenländische Geschichten*: 112  
 Musäus, J.K.A. (*Volksmärchen*): 111, 142  
*Mythographus Vaticanus I*: 7 (208), 70 (210), 135 (91), 136  
*Mythographus Vaticanus II*: 7 (205f.)  
 Naevius: 74  
*Neues Testament*: 40 (*Apok.* 17), 172 (*Luk.* 15,7)  
*Nibelungenlied*: 144f., 174°, 190, 196, 197  
 Nonnos: 111  
*Nóstoi* (Epos): 98  
*Oidipódeia* (Epos): 156  
**Ovid**: 5 (*Her.* 16/17), 7 (*Her.* 16/17), 38 (*Am.* 3,12,41), 45 (*Her.*), 49 (*Fast.* 5,194ff.), 100 (*Her.* 18/19, 20/21), 102 (*Her.*), 111, 135 (*Fast.* 6,697-708), 138 (*Am.* 2,19,27f.; 3,8, 29f.; *Ars Am.* 3,415f.; 3,631f.), 169 (*Her.* 11), 190 (*Her.* 20/21)  
 -*Metamorphoses*: 38 (10,252), 41 (10,1-75), 44 (8; 10), 45, 46 (8,618-729), 46f. (4,672-739), 98, 99 (4,36-166), 100, 102, 108f., 110f., 117, 117°, 118, 133-137 (6,2-147), 134 (5; 11,146-193; 13,1-383), 135 (6,382-400; 8,730-737; 14,642ff.), 136 (5-6; 1-9), 137, 138 (4,610f./697f.), 153, 160 (6,171ff.; 3, 577-700), 164° (10,515), 176 (8,6-151), 177°(10,46f.), 190 (10,243-297), 200 (10,243-297)  
**Ovide moralisé**: 5, 8, **11** (11,1462-2533), 39, 41, 42, 134, 135, 148  
*Ovidius moralizatus*: 5, 8, 11  
 Pacuvius: 99 (Fr.)  
*Paris von Troja* (Fastnachtsspiel): 13  
 Parthenios: 111  
 Peisandros: 157°  
 Perrault, Charles: 111, 142, 191f.  
 Petrarca: 38, 48  
 Philemon: 190  
 Pilcher, Rosamunde: 191  
 Pindar: 97, 111, 138 (*Isthm.* 7,5-7), 160 (*Pyth.* 2,21-48), 190 (*Ol.* 2,78-89)  
 Platon: 49, 96, 132, 137 (*Gorg.*), 148, 153  
**Plautus**: 66 (*Men.*), 67 (*Pseud.*), 72 (*Pseud.*; *Stich.*; *Men.*), 97  
 -*Bacchides*: 3, **66-75** (925-976), 72f. (986f., 1053-1058, 1067-1075)  
 Plinius (*NH*): 78 (35,131)  
 Plotin: 49  
 Poliziano, Angelo: 41  
 Pope, Alexander: 85f.  
 Prodikos: 98, 134f., 147f., 165°  
 Quintus Smyrnaeus: 111  
 Ransmayr, Christoph: 136  
 Ridewall, Ioannes s. *Fulgentius metaforalis*  
*Roman de la Rose*: 11, 12, 148  
*Roman d'Énéas*: 5, 6, 7 (99-182)  
*Roman de Thèbes*: 6, 170  
*Roman de Troie*: 5, 6, 9, **15** (3845-3910), 16  
 Ronsard: 134  
 Rosenberg, Alfred: **56-58**, 59  
 Rowling, J.K.: 123, 137  
 Sachs, Hans: 134  
 Saxo Grammaticus (*Gest.Dan.*): 195f. (7,4)  
 Scholien: 138 (*Eur. Or.* 965; *Phoin.* 1109), 179 (*Eur. Or.* 965; *Phoin.* 1109)  
 Scott, Walter: 190  
*Seege or Batayle of Troye*: 15  
 Seneca: 43, 111  
 Sercambi (*Novelliere*): 202 (11)  
 Servius (*Vergilkomm.*): 71 (*Aen.* 2,13), 135 (*Georg.* 4,247)  
 Shakespeare: 112, 120, 123, 134, 190, 220  
**Sophokles**: 96, 99 (Fr.), 138, 146f., 153, 156 (*OT, Ant.*), 157 (*OT*), 158 (*OC, Ant.*)  
 Spenser: 134, 135  
 Stasinos (*Kýpria*): 7, 27, 54, 70  
 Statius: 5 (*Ach.*), 7 (*Ach.*), 111, 170 (*Theb.*)  
 Stesichoros: 111  
 Straparola (*Piacevoli Notti*): 111, 142, 202 (7,5)  
 Tasso, Torquato: 81  
 Terentianus Maurus: 96  
 Terenz: 97  
*Thēbais* (Epos): 156  
 Thukydides: 96  
 Tolkien, John R.R.: 123, 137  
*Troiaromane*: 5, 6, 20, 22, 38f., 97, 153  
 Valerius Flaccus: 111  
 Veldecke, Heinrich von (*Eneit*): 7 (156-168)  
**Vergil**: 41 (*Georg.* 4,457-506), 111  
 -*Aeneis*: 5, 7 (1,27), 22 (1,27), 40 (6), 44 (8,193-267), 46 (1-2/4; 1-3), 79° (1-3), 82 (4,259ff.), 84 (1), 117°, 137  
 Villeneuve, Madame de: 100  
*Vie de Saint Grégoire* (Legende): 169  
**Volksmärchen**: 4, **194-230**  
 -*Englische V.*: 114, 180f.  
 -*Estnische V.*: 202f.  
 -*Französische V.*: 111, 114  
 -*Irische V.*: 114, **126**  
 -*Isländische V.*: 196°, 199, 114  
 -*Italienische V.*: 111, 114  
 -*Neugriechische V.*: 4, 114, 175°, 188, 188°, 189°, **194-204**, 196°, 197, 207, **208-213**, **214-220**, **221-224**, 228f.  
 -*Norwegische V.*: 114, 180°, 196  
 -*Schottische V.*: 114, 196°, 203  
 -*Schwedische V.*: 114, 196  
 -*Sizilische/Südtalienische V.*: 182f., 209°, 214°, 229f.  
 -*Türkische V.*: 4, 114, 189, 204f., 205-207, **210**, **225-228**

Winckelmann, J.J.: 48, 88  
*Wolfdietrich-Epos*: 139, 144

Xenophon (*Apomnem.* 2,1,21-34): 98, 134f.,  
 147f., 165°

(c) KÜNSTLER UND KUNSTWERKE (incl. Oper/Film)

Adam, Lambert S.: 61  
 Agostino di Duccio: 41  
 Allori, Alessandro: 80  
 Altdorfer, Albrecht: 17, 18  
 Andrea Pisano: 40, 44  
 Aphrodite Kallipygos: 48  
 Aphrodite von Knidos: 57  
 Apoll vom Belvedere: 48  
 Apollonio di Giovanni: 46  
 Augsburg. Schaezlerpalais: 136  
 Balen, Hendrick von: 81  
 Barberinischer Faun: 57  
 Bataille, Nicolas: 11, 148°  
 Baur, Johann Wilhelm: 136  
 Beckmann, Max: **60f.**, 89, **93f.**, 95  
 Begas, Reinhold: 61  
 Bergander, Rudolf: 30f.  
 Böcklin, Arnold: **89f.**, **91f.**, 92°, 95  
 Bonacolsi gen. Antico: 43, 44, 45, 48  
 Borrowghs, Bryson: 92f.  
**Botticelli**, Sandro: 5, 20f., 20°, 32, 38, **42**, **49f.**, 83  
 Bramantino: 46  
 Breker, Arno: 55, **59f.**, 61  
 Bronisch, Paul: 60  
 Brueghel d.Ä., Jan: **80-82**  
 Burgkmair, Hans: 14  
 Caraglio, Jacopo: 134  
 Carracci, Annibale: 147  
 Casanova, G.B.: 84  
 Castagno, Andrea del: 43  
 Cauer d.Ä., Robert: 61  
 Cecchino da Verona: 19  
 Cellini, Benvenuto: 47  
 Chagall, Marc: 95  
 Chirico, Giorgio de: 30, 90, 92  
 Christ, Joseph: 136  
 Cornelius, Peter: 134  
 Correggio: 134  
 Cosimo, Piero di: 46f.  
 Cossa, Francesco del: 43  
 Cranach, Lukas d.Ä.: 5, 16, **17f.**, 22, 39, 42  
 Dalí, Salvador: 30  
 Daumier, Honoré: 87  
 Deutsch, Niklaus Manuel: 23  
 Devambez, André: 93  
 Didomeister: 79  
 Dion, Emmanuel: 37  
 Dioskurides: 47  
 Diskobolos (Myron): 57  
 Domenico Veneziano: 20  
 Donatello: 43f., 47  
 Donizetti: 190  
 Draper, Herbert James: 92  
 Eleusismaler: 146  
 Erhart, Gergor: 42  
 Fabro, Luciano: 37

Ferrara, Palazzo Schifanoia: 43  
 Feuerbach, Anselm: 34  
 Filarete: 39  
 Flaxman: John: 87°  
 Floris, Frans: 6, 23  
 Fontainebleau, Galerie d'Ulysse: 79, 89  
 Francesco, Piero della: 44  
 Friedrich, Georg: 28°  
 Fuchs, Ernst: 36f.  
 Fürstenstein (Schloss): 135  
 Gallatinmaler: 138  
 Garvens, Oskar: 61  
 Genelli, Bonaventura: 87°  
 Gerung, Matthias: 5, 18  
 Giordano, Luca: 134  
 Giorgione: 5, 21°, 42°  
 Giotto: 38, 45  
 Giovanni Pisano: 42, 44  
 Girolamo di Benvenuto: 21  
 Giulio Romano: 54, 134  
 Ghirlandaio: 21, 48  
 Göbel, Bernd: 35  
 Gossaert, Jan: 5, 6, 17  
 Guercino: 80  
 Haitzinger, Horst: 32, 140  
 Heiligenkreuzer Madonna: 50  
 Herfurth, Egbert: 35  
 Houasse, René Antoine: 135  
 Huber, Wolf: 17  
 Jordaens, Jacob: 82  
 Kandt-Horn, Susanne: 33  
 Kapitolinische Aphrodite: 42  
 Kauffmann, Angelika: **85-87**  
 Keller, Albert von: 27  
 Kinder, Hans: 37  
 Kirchner, Ernst Ludwig: 29  
 Klein, Richard: 60  
 Klinger, Max: 31  
 Kokoschka, Oskar: 95  
 Kolbe, Georg: 64  
 Kunc, Milan: 31  
 Lairesse, Gérard de: **82f.**  
 Landshut, Stadtresidenz, Arachnezimmer **134**  
 Laokoongruppe: 59  
 Lehmbbruck, Wilhelm: 62  
 Leochares: 48  
 Liberale da Verona: 46°  
 Lombardo, Tullio: 44  
 Lorrain, Claude: 31  
 Lüpertz, Markus: 31  
 Mader, Kurt: 57  
 Maître des Cassoni Campana: 46°  
 Makolies, Peter: 34  
 Manet, Édouard: 22  
 Manship, Paul: 58  
 Mantegna: 45

Mantova, Palazzo Ducale, Sala di Troia: 54  
 Marcks, Gerhard: 30, 55, **63f.**, 90f., 90°, 95  
 Meister mit den Bandrollen: 16  
 Meller, Willi: 60  
 Meyerhofer, Gerald: 32°  
 Michelangelo: 44  
 Michele da Verona: 20  
 Mielot, Jean: 10  
 Moser, Koloman: 59°  
 Mozart: 139  
 Netzer, Herbert: 58  
 Niccolo Pisano: 44  
 Nike von Samothrake: 57  
 Nikias: 78, 86  
 Nocchi, Bernardino: 88  
 Palermo, Palazzo Chiaramonte: 9, 48  
 Palma il Vecchio: 42°  
 Parismester: 19, 20, 46°  
 Penthesileiamaler: 145  
 Perino del Vaga: 134  
 Picasso, Pablo: 29, 31  
 Pisanello: 40, 42, 48, 48°  
 Polke, Wilfried: 94f.  
 Pollaiuolo, Antonio del: 44, 45  
 Polyklet: 44  
 Ponce: Jacquot: 80  
 Posthumus, Herman: 134  
 Prell, Hermann: 58  
 Preller, Friedrich: 88f.  
 Primiticcio, Francesco: **79**, 89  
 Offenbach, Jacques: 27, 27°  
 Raffaello: 5, 21, 30  
 Raibolini: 48°  
 Raimondi, Marcantonio: **5**, **21f.**, 23, 24, 48°  
 Range, Andreas: 87f.  
 Reni: Guido: 30,  
 Renoir, Auguste: 29  
 Riefenstahl, Leni (Film): 57

Rizzo, Antonio: 42  
 Rodin, Auguste: 64  
**Rubens**, P.P.: 6, 24, 30, 58°, 82, 134  
 Ruppert-Tribian, Helga: 95  
 Saliger, Ivo: 28  
 Savinio, Alberto: 92  
 Schinko, Werner: 31  
 Schlichter, Rudolf: 33  
 Schwimmer, Max: 29  
 Seitz, Gustav: 33f.  
 Sellaio, Jacopo del: 46°  
*SlimOne* (Film): 123  
 Sitte, Willi: 35, 36  
*Sommersby* (Film): 123  
 Stradano, Giovanni: 80  
 Stuck, Franz von: 27f.  
 Tansey, Marc: 33f., 35  
 Tazza Farnese: 50°  
 Thorak, Josef: 28°, 60f.  
 Thulden, Theodor van: 79  
 Tischbein, J.H.W.: 87  
 Tiziano: 47  
 Trémolières, Pierre Charles: 83f.  
 Triptolemosmaler: 138  
 Tschinkel, Augustin: 32f.  
 Tura, Cosmè: 43  
 Tyszkiewicz-maler: 147  
 Ubbelohde, Otto: 140  
*Urteil des Paris* (Tableau vivant): 13, 14  
 Valois-Berry-Pokal: 7°  
 Velázquez: 134  
 Verrocchio, Andrea del: 43  
 Vischer d.J., Peter: 14, 22  
 Wackerle, Josef: 61  
 Wamper, Adolf: 60  
 Wink, Christian Thomas: 84  
 Wtewael, Joachim: 6, 24  
 Ziegler, Adolf: 28

(d) FACHWISSENSCHAFTLER (incl. Corpora, Institutionen, Projekte)

Adorno, Theodor: 145  
 Albrecht, Michael von: 100  
 ATU: 100, 155  
 Ballestra-Puech, Sylvie: 134  
 Barthes, Roland: 103  
 Baumbach, Manuel: 117  
 Bettelheim, Bruno: 101, 124, 127, 142f., 191-193  
 Binder, Gerhard: 154  
 Blänsdorf, Jürgen: 39  
 Blumenberg, Hans: 132  
 Brodersen, Kai: 117f.  
 Brommer, Frank: 96  
 Burkert, Walter: 99, 124  
 Dangel, Jacqueline: 99  
 Dundes, Alan: 123  
 EM: 100, 155  
 Fox, Robert Lane: 129

Fraenkel, Eduard: 67, 73f.  
 Franz, Kurt: 98  
 Frenzel, Elisabeth: 100, 105, 108, 155, 194  
 Fuhrmann, Manfred: 98, 100  
 Gaiser, Konrad: 97  
 Gantz, Timothy: 98, 116°, 117  
 Geißler, Friedrich: 194  
 Gombrich, Ernst: 38  
 Graf, Fritz: 99  
 Gruppe, Otto: 116°  
 Hampl, Franz: 100  
 Harrauer/Hunger: 99, 119, 119°  
 Heldmann, Georg: 100  
 Höfig, Willi: 109  
 Horkheimer/Adorno: 103  
 Hunger, Herbert: 97, 119, 119°  
 Iser, Wolfgang: 104, 137, 142  
 Jamme/Matuschek: 115-119



Jauss, Hans Robert: 148  
 Jocelyn, H.D.: 73, 99  
 Jolles, André: 100, 123  
 Kannicht, Richard: 99  
 Kirk, Geoffrey S.: 98  
 Kullmann, Wolfgang: 97  
 Leyen, Friedrich von der: 193  
 LIMC: 99  
 Lord, Arthur B.: 129f.  
 Lücke/Lücke: 119  
 Lüthi, Max: 107, 108, 122, 126  
 Marg, Walter: 96  
 Marzolph, Ulrich: 126  
 Merkel, Johannes: 114, 125-128, 129-131  
 Mette, Hans Joachim: 97, 99  
 Moog-Grünwald, Maria: 99, 119  
 Morford/Lenardon: 116°, 117  
 Neuhaus, Stefan: 100f.  
 Neumann, Michael: 113, 120-124  
 Nilsson, Martin P.: 128, 129-131  
 OGCM s. Reid, J.D.  
 Oswald, Renate: 136  
 Panofsky, Erwin: 38, 55  
 Parry, Milman: 128, 129f.  
 Pöge-Alder, Katrin: 100  
 Propp, Vladimir: 122f.  
 Radermacher, Ludwig: 100  
 Radt, Stefan: 99  
 Rank, Otto: 154

Ranke, Kurt: 100  
 Ranke-Graves, Robert von: 97, 116°, 117  
 Reid, Jane Davidson: 119, 134  
 Reinhardt, Udo: 3f., 96-132, 137-230  
 Renger, Almut-Barbara: 101, 102f., 124  
 Riemer, Peter: 101, 109f., 136  
 Robert, Carl: 97, 116°  
 Röhrich, Lutz: 126, 141  
 Rohde, Erwin: 130  
 Rose, H.J.: 97, 98, 116°, 117  
 Schadewaldt, Wolfgang: 97  
 Schefold, Karl: 76, 97  
 Scherf, Walter: 100  
 Schenda, Rudolf: 224  
 Schierl, Petra: 99  
 Schupp, Franz: 121  
 Schwab, Gustav: 26, 96, 137  
 Seznec, Jean: 38, 40, 98  
 Solms, Wilhelm: 100  
 Thierfelder, Andreas: 97  
 TrGF: 99  
 Usener, Hermann: 130  
 Uther, Hans-Jörg: 100, 126, 155  
 Walter, Hermann: 98  
 Warburg Institute London: 98f.  
 Webster, T.B.L.: 75  
 Weitzmann, Kurt: 38  
 West, Martin L.: 97, 99  
 Zimmermann, Bernhard: 101

#### (e) WICHTIGE SACHBEGRIFFE

Ägypten: 102, 117  
*aidōs/anaídeia*: 103, 124, **159**, 161  
 Allegorisierung: 5, 8, **10-14**, 27, **39**, 45, 148, 153  
 Allwissenheit: 209-213  
 Alphabet: 128, 129-131  
 Altorientalisches: 55f., 97, 99, 100, 101, 103, 105, 117, 122, 128, 129-132, 153, 155, 161  
*ápoína*: 145, 160  
 Apotheose: 105  
*aretē/kakía*: 134f., 147f.  
 Aufgaben, Unmögliche: 176, 179  
*augurium*: 212  
 Barock/Rokoko: 80-84  
 Baum des Lebens: 176  
*Belle et la Bête, La*: 100  
 Bipolarität: 101, 107, 112, 114, 116°, 143, **147f.**, 154, 179, **191-193**  
 Brautprobe: 222, 223f.  
 Buße: 163f., 168, 169, 171, 173  
 Byzanz: 9, 15, **48-50, 54**  
**Christentum**: 6, 10-12, 14, **38-41**, 42, 44, 45, 105, 116°, 122f., 139f., 143, **149**, 154, 162, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 188, 191, 217

Dämonisierung s. Mittelalter  
*deuterologia*: 135  
 DDR: 26, 30f., 33, 36, 37  
 Drache: 123, 142f., 177, 187  
 Dreierschema/Trias der Aufgaben (Motiv): 106, **196-204**, 206f.  
 ‚Drittes Reich‘: 3, 28, **55-63**  
 ‚Dunkle Jahrhunderte‘ (12.-9.Jh.): 55, 121, 128, 129f.  
 ‚Dunkle Jahrhunderte‘ (6.-8.Jh.): 79  
 Einfache Formen: 100, 123  
 Eindimensionalität: 107, 123, **142, 149**  
 Engel: 40, 43, 48, 148, 189°, 212  
 Entsöhnung: 161  
**Epik/Epos** (Antike): 15, 117°, 127f., 155, 156, 192  
 -Epischer Kyklos: 97, 129f., 132, 145f., 156  
 Epyllion: 135  
 Erlösung: 143, 191  
 Erstes Wesen (Motiv): 106, 144  
 Erzählforschung s. Narratologie  
 Erzähltyp s. Motivforschung  
 Etrusker: 212  
 Fabel (incl. Mythenfabel): 100, 105, 107, 108

- Fatalismus: 154, **182-189**, 191  
 Feen: 19, 104, 123, 142, 174, 195, 199, 200  
*folktale/folklore* s. Narratologie  
 Frau in Männerkleidern: 215f., 220, 226f., 228  
 Frauennötigung/Vergewaltigung (Motiv): 106, **225-229**  
 Freierprobe (Motiv): 106, 114, 187f., **194-204**  
 Glück: 154, 179, 190  
 ‚Glückskind‘: **174-179**, 182, 188, 189, 213  
 Gnade: 162, 164°, 166, 168, 171°, 172  
*gnōrismata*: 173  
**Gottheiten**: 159  
 -Geflügelte G.: **212f.**  
 -, ‚Gesunkene G.‘: 111, 130  
 -Liebschaften der G.: 133f., 135  
 -Monotheismus und G. s. Monotheismus  
 -Polytheismus und G. s. Polytheismus  
*hamartía/hamártēma*: 138, 156, 157, **159**  
*happy end*: 143, 145, 179, 181, 188, **190-193**, 200f., 210, 217, 223  
*hēdonē*: 147  
 Heimkehr (im letzten Augenblick; Motiv): 106, 114  
 Helfer mit übernatürlichen Fähigkeiten:  
 -Gottheiten u.Ä.: 197  
 -Menschen: **197, 201-203**  
 -Objekte: **197-203**  
 -Tiere: 197, 206f. (Nachtigall)  
 Hellenismus: 102, 117, 117°, 122°, 133, 135  
 Heroen/Heroinnen: 118, 121, 129, 132, 156, 159  
 -Heroenmythen s. Mythos  
 Hethiter/Hurriter: 129  
 Hexe: 104, 123, 140f., 142f., 182  
 Historisierung: **14-19**, 27, **39**, 153  
 Hölle: 40f., 176, 179  
*hýbris/hyperbasía*: 133-136, 159  
 Indogermanische Kulturtradition: 55, 99  
 Initiation: 141  
**Inzest** (Motiv): 105, 163, 164, 164°, 165, 167, **169**, 169°, **170**, 171, 172, 173, 174  
 Islam: 116°, **149, 154, 182-189**, 191, 220  
 Judentum: 36f., 116°, **149**, 154, 162, 212  
 Karikatur: 25, 32, 32°, 61, 87, 140  
*kátharsis*: 160  
 Klassizismus/Romantik: 84-89  
 Klerikalisierung s. Mittelalter  
 Kleriker: 225-230  
 Königskind (Motiv): 106, **154-189**  
 Koffer: 217, 218f.  
 Komödie (Antike): **66-75**, 142, 188, 190 (*Mesē/Néa*), 216  
 Kosmogonie/Theogonie: 111, 118, 121  
 Kunst (Antike): 76-78, 116, 155  
 Kunst (Rezeption) s. Rezeption  
 Legende: 100, 103, 104, 105, 107, 108, 122, 139f., 144, **162-173**, 174, 223f.  
 Liebesroman (Antike): 114, 143, 181, 188, 191, 215-220  
 Lyrik (Antike): 117°, 153, 155  
 Mädchen im Turm (Motiv): 106, **137-141, 183f.**, 188  
**Märchen**: 4, 97, **100-107, 108-114**, 116, 122f., 124, 125f., **137-152** (spez. 142f., 150-154), **73-190, 191-193**, 194-230  
 -Christliches Substrat in M.: 112, 122  
 -Eindimensionalität in M. s. Eindimensionalität  
 -Erotik in M.: 141  
 -Kunstmärchen s. Autoren/Werke  
 -Märchenästhetik: 107  
 -Märchenfilme: 142, 193°  
 -Märchenlegende: 107, 221-224  
 -Märchennovelle s. Novelle  
 -Märchenschwank s. Schwank  
 -Namenlosigkeit in M.: 122, **178**  
 -Nivellierung in M.: 107  
 -Optimismus in M.: 122, 143, **189f., 192f.**  
 -Orientmärchen s. Orientmärchen  
 -Reduzierung in M.: 107, 122  
 -Volksmärchen s. Autoren/Werke  
**-Zaubermärchen**: 142, 181, **195-204, 204-207, 208-213**, 223  
 Matriarchat s. Patriarchat  
*mesótēs*: 50  
*miasma*: 159  
 Metamorphose s. Verwandlung  
**Mittelalter** (Westliches): 3, **5-17, 39-41**, 54, 78f., 98, 100, 102, 105, 107, 139f., 142, **143-145**, 162-175  
 -Allegorisierung und M. s. Allegorisierung  
 -Dämonisierung: 38, **40f.**  
 -Historisierung und M. s. Historisierung  
 -Klerikalisierung: **40**  
**Moderne** (Rezeption): 25-37, 90f., 92-95, 99, 102f., 141  
**Monotheismus**: 107, 111, 116°, 143, **148-149**, 154, 174, 178, 191  
**Motivforschung**: **104-107**, 108, **110-113**, 114, 125, 127  
 -Motiv/Motifem: 112, 114, 123f.  
 Mündlichkeit: **125-128**  
 Mykenisch-Minoisches: 55f., 103, 128, 129f.  
**Mythos (frühgriechisch/allgemein)**: passim, spez. 3f., **5-95, 96-107, 108-136, 137-152** (spez. 145-149, 150-152), **153-162, 190-193**, 212f.  
 -Allegorisierung und M. s. Allegorisierung  
**-Aufklärung** und M.: 98, 101, 120, **132**, 142, **149**, 161  
 -Dialektik und M.: 103, 145, **149**, 153  
 -Eindimensionalität in M. s. Eindimensionalität  
 -Ethnologie und M.: 116  
 -Film und M.: 28  
 -Forschungsberichte über M.: **113**

- Geistesgeschichte und M.: **102f.**, 117, 153
- Genealogie und M.: 122, 156
- Göttermythen: 102, 118, 121f., 128, 129-132, 155
- Grundkategorien des M.**: 36, **96-107**, 108, **138, 156**
- Heroenmythen**: 102, 118, 121f., **128, 129-132, 156-162**
- Historisierung und M. s. Historisierung
- Identifikationsmodell: 103, 128, 130f., 156
- Ikonographie und M. (Antike) s. Kunst
- Jugendliteratur und M.: 137
- Kosmogonie und M. s. Kosmogonie
- Kunst (Rezeption) und M. s. Rezeption
- Literatur (Rezeption) und M.: s. Rezeption
- Märchenelemente in M.: 107
- Mythe/Mythem s. Mythologem
- Mythen der Völker: 115-119, 116°
- Mythenburleske: 121, 143, 192
- Mythenfabel s. Fabel
- Mythengese: 97, 100, **102**, 117
- Mythenkritik: 96, 98, 102
- Mythenlegende: 107
- Mythennovelle: 102, 107, 190, 200
- Mythentravestie: 117°, 121, 155, 192
- Mythographie: 111, 117°, 156
- Mythologem/Mythem/Mythe: 102, 123
- Mythostheorie: 115f.
- oral poetry* und M. s. *oral poetry*
- Ordnungssystem und M. 121, 174
- Politik und M.: 116
- Philosophie und M.: **102f.**, 116
- Psychologie/Psychoanalyse und M.: 27, 116
- Religion und M. s. Religion
- Rezeption und M. s. Rezeption
- Ritus/Ritual und M.: 99, 102, 121f., 155
- Römischer M.: **102**, 111, **118**, 118°, 212
- Weltbild** und M.: **103**, 122, 142, **149, 190f.**
- Werbung und M.: 25, 32
- Narratologie**: 4, **105-107**, 111, 113f., **120-124, 125-128, 129-132**, 154, **189-193**
- Brillanz der N.: **187f.**, **194-204**, 228, 230
- Novelle** (incl. Märchennovelle): 99, 104, 105, 107, 108, 114, 184, 191
- Alltagsnovellen: 99, 102
- Orientnovellen: 112, 114, 214-220
- oral poetry*: 113, 125, 127f., **129-132**
- Orientmärchen** (s. auch Werke): 4, **111f.**, 114, 124, 125, **127**, 181f., **182-189**, 191, 195, 204-207, 218f., 225-228
- Padischah: 205-207, 226,
- Patriarchat/Matriarchat: 142, 174, 188, 217
- Phoiniker: 129
- Polytheismus**: 107, 111, 116°, 122, 141, 142, 145, **148-149**, 153, 174, 191
- Potipharmotiv s. Verleumdung
- Prinz-Prinzessin-Ungeheuer (Motiv): 106, 187f., 198, 201
- Psychostasie: 159
- Religion: 102, 107, 113, 116, 155
- Renaissance**: 3, 5f., 9f., 14, **17-24, 38-54**, 78-80, 142
- Rezeption** (Mythos): 25f., 55, 97, **98, 102, 118f.**, 120, 132, 141, **147-149**
- Kunst (incl. Ikonographie/Typologie): **5-65, 78-95**, 98, 116f., 134
- Literatur: **66-75**, 134, **153-155, 189-191**
- Riesen: 123, 142
- Ritus/Ritual s. Mythos
- Römer s. Römischer Mythos
- Roman (s. auch Liebesroman): 105, 107, 180
- Sagen**: 4, **100-197, 108-114**, 116, 118, 122f., 124, 125, **137-152** (spez. 143-145, 150-152), 174, 179, 184, 190, 191, 192f.
- Historisierung in S.: **144**
- Lokalsagen: 126, 144
- Pragmatismus in S.: 122, **144**
- Sagenlegende: 162, 173
- Zweidimensionalität in S. s. unter Z.
- Satyrspiel: 146, 155, 192
- Schelmenstück s. Schwank
- Schicksalsdenken**: 4, 103, 111, 114, 124, **132**, 141, 145, **153-193**
- Schriftlichkeit/Mündlichkeit: 113, **129-132**
- Schwank: **122**, 200, 204f., 220
- Schwarz-Weiß-Schema s. Bipolarität
- sébas/asébeia*: 103, 124, 138, **159**, 161
- Spätantike: 6f., 10, 14f., 144
- Submerged Literature: **99**, 117°
- Suchreise: 176, 179, 181, 188
- tisis*: 160
- Tragödie** (Antike):
- Attische Tr.: 17°, 153, 155, 156, 190, 192
- Römische Tr.: 68, 70, 74
- trickster*: 143
- Übernatürliches/Transzendenz: **122**, 142, 144
- Unterwelt: 40f., 118, 176-178, 179, 190, 197
- Unverwundbarkeit: 174
- Uriabrief (Motiv): 105, **175**, 179, 180, 191
- Verleumdung (incl. Potipharmotiv): 106, 113, 215, **225-230**
- Verstellung/Verkleidung (aus Liebe; Motiv): 106, 113, 220
- Verwandlung: 118, 177, 204-207, 209f.
- Vögel: 207°, **208-213**
- Zaubermärchen s. Märchen
- Zehn Gebote: 162, 179 (5)
- Zoroastrismus: 111
- Zweidimensionalität: **144, 149**
- Zwerge: 104, 123, 142, 144, 197

## Anhang: Kommentierte Gesamtliste der Publikationen des Autors zu Mythologie, Ikonographie und Narratologie (1971-2020)

Beiträge, die nach Einschätzung des Autors grundlegende Forschungsergebnisse enthalten, sind bei Jahreszahl/Titel durch **Dickdruck** gekennzeichnet, Beiträge mit wichtigen Forschungsergebnissen durch **Dickdruck/Kursive**, Beiträge mit ergänzenden Aspekten durch *Kursivdruck*. Die kommentierenden Zusatzbemerkungen dienen einer ersten Information. Als Rezensionen sind nur solche vermerkt, die sich auf bedeutendere Fachpublikationen bezogen.

### (a) Frühere Schriften zum antiken Mythos (incl. Rezeption)

(1971) *Euripidis in Anaxilae fragmento fragmentum*. In: Rheinisches Museum N.F. 114, 1971, 329-333: Zuweisung einer Kurzpassage aus einem längeren Komikerfragment der Mittleren Komödie zu den Fragmenten aus nicht mehr näher bestimmbareren Euripidestragödien.

(1974a) *Amphitryon und Amphitruo*. In: Musa Iocosa. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie der Antike. Festschrift für Andreas Thierfelder. In Zusammenarbeit mit Karl Heinz Chelius hrsg. von Udo Reinhardt und Klaus Sallmann. Hildesheim/New York 1974, 95-130: Forschungsbeitrag zur einzigen aus der Antike erhaltenen Mythentravestie mit literarischer und motivgeschichtlicher Einordnung sowie genauer Strukturanalyse.

(1974b) **Mythologische Beispiele in der Neuen Komödie (Menander, Plautus, Terenz)**. Teil I (Menander/Terenz). Diss. (Fotodruck) Mainz 1974: Gedruckte Teilpublikation der Arbeit, die dem von Andreas Thierfelder durchgeführten Promotionsverfahren zugrunde lag; als Basisbeitrag zugleich Grundlage der späteren mythologischen Forschungen des Autors.

(1974c) Mythologische Beispiele in der Neuen Komödie (Menander, Plautus, Terenz). Teil II (Plautus). Diss. Mainz 1974: Als maschinenschriftliche Originalkopie vorliegend in UB Mainz, Teilbibliothek Seminar für Klassische Philologie (Signatur: 077 COM Ak 746b).

(1990) *Das Parisurteil bei Fulgentius (myth. 2,1)*. Tradition und Rezeption. In: Studien zu Gregor von Nyssa und der christlichen Spätantike [Festschrift Andreas Spira]. Hrsg. von Hubertus R. Drobner und Christoph Klock. Leiden 1990 (Supplements to Vigiliae Christianae 12), 343-362: Spezialbeitrag zur rezeptionsgeschichtlichen Stellung dieses mythischen Standardthemas zwischen antiker Poetisierung und spätantik-mittelalterlicher Allegorisierung.

[1992] Das Parisurteil – ein klassisches Mythenthema zwischen Mittelalter und Renaissance (Vortrag Sassoferato 1992; dt. Neufassung 2019): Erstveröffentlichung als Beitrag 2020a1.

(1995a) *Antike als Gegenwart in der Kunst der Moderne*. In: 175 Jahre Gymnasium an der Stadtmauer Bad Kreuznach 1819-1994. Dokumentation. Bad Kreuznach 1995, 62-80: Überblick zu Mythenthemen in der Bildenden Kunst im 19. und 20. Jahrhunderts, die zum Zeitpunkt der jeweiligen Schuljubiläen als ‚modern‘ empfunden wurden; zugleich Vorarbeit zu Beitrag 1997a.

(1995b) *Andromeda und Angelica*. Zum Motiv *Königstochter – Held – Ungeheuer* in der literarischen und bildlichen Tradition des Abendlandes. In: Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der antike Mythos in Text und Bild. Hrsg. von Hermann Walter und Hans-Jürgen Horn. Berlin 1995 (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa 1), 193-213: Ursprünglich Vortrag beim Internationalen Symposium der Werner Reimers-Stiftung Bad Homburg v.d.H. (April 1991); Überblick zur literarischen und bildlichen Gesamttradition dieses Standardmotivs im europäischen *folktale* von der Antike bis zur Moderne; zugleich motivgeschichtliche Vorarbeit für Publikation 2012a, Teil B, Motivreihe 3, S. 303-327.

(1996) *Zu den Anfängen der Mythenburleske*. Griechische Mythen in den Komödien Epicharms und bei Stesichoros, auf Caeretaner Hydrien und anderen westgriechischen Sagenbildern. In: Thetis 3, 1996, 21-42: Beitrag zu auffallend ‚komischen‘ Bildelementen mit mythischer Thematik (z.B. Jugendgeschichte des Hermes, Rückführung des Hephaistos; Herakles-Kerberos, Herakles-Alkyoneus, Herakles-Busiris, Herakles im Kētoskampf) in der spätarchaischen Kunst der Magna Graecia mit nahe liegenden Verbindungen zu durchweg verlorenen literarischen Traditionsgliedern der frühgriechischen Lyrik bzw. den ersten Ausprägungen der Komödientradition (sog. ‚Dorische Komödie‘).

(1997a) **Griechische Mythen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts** (Materialien – Typologie – Dokumentation). In: Francesca Cappelletti/Gerlinde Huber-Rebenich (Hrsg.),

Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert. Berlin 1997 (Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa. Beiheft 2), 190-228: Ursprünglich Vortrag beim Internationalen Kolloquium ‚Antiker Mythos – Europäische Kultur‘ (März 1992) in Lovenno di Menaggio (Villa Vigoni); erster Gesamtüberblick zur Rezeption mythischer Standardstoffe in der Bildenden Kunst der Moderne mit Ansätzen einer Systematisierung von unterschiedlichen Rezeptionstypen (Grundtyp A: Alte Mythen in neuem Gewand, 193-208; Grundtyp B: Wandel der Mythen als Zeichen der Zeit, 208-216; Grundtyp C: Metamorphosen der Avantgarde, 217-223); zugleich ein erster Basisbeitrag zur Erschließung dieses weitgehend neuen Forschungsbereichs.

(1997b) „*Orpheus und Eurydike*“ – *Bilder zum Text*. In: Der Altsprachliche Unterricht 3/97, 80-96: Überblick zu ausgewählten Belegen aus der Bildtradition dieses mythischen Standardthemas von der Antike bis zur Moderne mit betonter Ausrichtung auf die Schulpraxis.

(1997c) *Die Kindermörderin im Bild*. Beispiele aus der Kunsttradition als Ergänzung literarischer Texte zum Medea-Mythos. In: Der Altsprachliche Unterricht 4+5/97, 89-106: Überblick zu ausgewählten Bildbelegen von der Antike bis zur Moderne mit betonter Ausrichtung auf die Schulpraxis.

(1998) *De Europa moderna plus minusve iocose delineata* (Europa in der modernen Kunst, Karikatur und Werbung). In: Vox Latina 34, 1998, 2-30: Überblick (in lateinischer Sprache) zu ausgewählten Bildbelegen dieses mythischen Standardthemas und seinem breiten Rezeptionsspektrum in der Kunst von Moderne und Postmoderne.

(1999) *Ovidio, Boccaccio e la tradizione della mitologia classica nell'Elegia di Madonna Fiammetta*. In: Studi Umanistici Piceni 19, 1999, 138-149: Beitrag zur Wiederaufnahme der poetischen Verwendung von Mythenthemen aus der römischen Antike (spez. Ovid, *Amores*) in einem poetischen Frühwerk Boccaccios, das zugleich eine rezeptionsgeschichtlich wichtige Liebesdichtung der italienischen Frührenaissance darstellt.

[1999] Rezeptionsformen des griechischen Mythos in der Bildenden Kunst der Moderne: Fallbeispiel ‚Parisurteil‘ (Vortrag Universität Mainz 1999): Erstveröffentlichung als Beitrag 2020a2.

[1999] Die Wiedergeburt des antiken Mythos in der Kultur der italienischen Frührenaissance (Vortrag Universität Jena, Mommsen-Gesellschaft 1999; mit Nachtrag 2019): Erstveröffentlichung als Beitrag 2020a3.

**(2000a) Griechische Mythen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Highlights zu Homers Odyssee und Ovids Metamorphosen.** In: Gymnasium 107, 2000, 25-71: Ursprünglich Vortrag beim DAV-Kongress Heidelberg 1998; grundlegender Basisbeitrag zu den beiden wichtigsten Textquellen für die Mythenrezeption in der modernen Kunst mit Hervorhebung der jeweiligen Lieblingsstoffe (*Odyssee*: Polyphem, Sirenen, Kalypso, Penelope; *Metamorphosen*: Daphne, Europa, Narziss, Ikarus, Orpheus-Eurydike, Pygmalion); im Anschluss an Beitrag 1997a zugleich Vorarbeit für Publikation 2001a.

**(2000b) Griechische Mythen in der Bildenden Kunst des Dritten Reiches. Tradition – Faschismus – Widerstand. (Teil 1/2).** In: International Scandinavian and Medieval Studies in Memory of Gerd Wolfgang Weber. Trieste 2000 (Hesperides. Letterature e Culture occidentali 12), 391-419: Basisbeitrag zu den ideologischen Voraussetzungen der Mythentradition in der Kunst des Dritten Reiches und ihrer Bedeutung in der damaligen Plastik und Skulptur (z.B. Arno Breker, Josef Thorak, Anton Wackerle).

(2000c) *Themen griechischer Mythen in Bildwerken der ersten und zweiten Cauer-Generation*. In: Klaus Freckmann/Angela Nestler (Hrsg.), Die Bildhauerfamilie Cauer. Künstlerische Gestaltungen und gesellschaftliche Vorgaben. Bonn 2000, 99-142: Spezialbeitrag zur Mythentradition des 19./20. Jahrhunderts bei einer nicht ganz unwichtigen Bildhauerdynastie des deutschen Spätklassizismus.

**(2000d) Das Neueste von Venus.** Bilder der Liebesgöttin als Spiegel der Zeit in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Faszination Venus. Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel. Hrsg. von Ekkehard Mai unter Mitarbeit von Ursula Weber-Woelk. AK Köln, Wallraf-Richartz-Museum 14.10.-7.1.2000 (u.a.). Bruxelles 2000, 206-221: Beitrag für den neuesten Ausstellungskatalog zu diesem mythischen Standardthema mit einem ersten Gesamtüberblick zur Bedeutung dieses für die Bildende Kunst der Moderne besonders relevanten Stoffes.

**(2000e) Angelika Kauffmann und Homer.** In: Jahrbuch Vorarlberger Landesmuseumsverein – Freunde der Landeskunde 144, 2000, 131-198: Grundlegende Zusammenstellung und genaue Einzelinterpretation der zahlreichen Bildentwürfe der bedeutenden frühklassizistischen Malerin zu *Ilias*

und *Odyssee* mit dem Forschungsergebnis, dass den Bildern insgesamt in thematischer Auswahl und künstlerischer Gestaltung einerseits der ikonographische Traktat des Conte de Caylus (1757) zugrunde liegt, andererseits eine spezifisch weibliche Betrachtungsweise seitens der hochkultivierten Künstlerin.

**(2001a) Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst.** Eine visuelle Ergänzung für die Schullektüre. Bamberg 2001 (Auxilia 48): 164 S., Bildteil S. 1-32, ISBN 3-7661-5448-6: Im Anschluss an Beitrag 2000a erster grundlegender Gesamtüberblick zur breiten Nachwirkung dieser wohl wichtigsten Quelle der antiken Mythentradition in der Bildenden Kunst der Moderne, mit z.T. eingehenden Bildinterpretationen spez. zu den Einzelstoffen Daphne (z.B. Paul Delvaux), Europa (z.B. Max Beckmann, Gerhard Marcks), Narziss (z.B. André Masson, Salvador Dalí), Ikarus (u.a. große Bedeutung in der DDR-Kunst, z.B. Wolfgang Mattheuer), Orpheus (z.B. Ker-Xavier Roussel, Jean Cocteau, Marc Chagall) und Pygmalion (z.B. René Magritte, Paul Delvaux, André Masson, Salvador Dalí, Alfred Hrdlicka).

**(2001b) Antike Mythen in der Karikatur der Gegenwart.** Ausstellungskatalog Österreichische Akademie der Wissenschaften, Symposium ‚Erzählter und angewandter Mythos‘, Wien 15.-17.11.2001 (Begleitheft): Basisbeitrag zur Tradition mythischer Stoffe in der neueren Entwicklung der Gattung Karikatur mit repräsentativem Überblick zu den aktuell noch behandelten Einzelthemen (vor allem Europa, weiterhin Laokoon, Troianisches Pferd, Sisyphus, Pegasus, Ikarus, Lupa Capitolina, Herkules, Odysseus und wenige andere).

**(2001c) Das letzte [= Letzte] von Laokoon.** In: Macellum. Culinaria Archaeologica. Robert Fleischer zum 60. Geburtstag von Kollegen, Freunden und Schülern. Mainz 2001, 229-248: Teils ernsthafter, teils unernster Überblick (entsprechend dem Titel) zur relativ breiten Rezeption dieses *opus nobile* in der Bildenden Kunst der Moderne (incl. Karikatur/Werbung).

**(2002a) Der Renaissancebrunnen von Schloss Tanzenberg (1563) auf dem Hauptplatz in Friesach.** In: S(PR)ING.BRUNNEN. Mnemosyne & Vergegenwärtigung. Konzept und Idee: Ernst Sigot. Tanzenberg 2002, 36-59: Neubehandlung eines wichtigen Kunstobjekts der Spätrenaissance aus Kärnten mit dem Forschungsergebnis, dass die Anordnung der einzelnen Mythenthemen bei einer späteren Neuaufrichtung verändert wurde und sich kunsthistorisch für die Brunnenanlage eine enge Verbindung mit der Kunsttradition der italienischen Hochrenaissance ergibt (spez. zu Montorsoli, Fontana di Nettuno 1555-57 in Messina).

**(2002b) Zu Themen antiker Mythen in der Karikatur der Gegenwart.** In: Dino, Zeus und Asterix. Zeitzeuge Archäologie in Werbung, Kunst und Alltag heute. Bearbeitet von Inke Jensen. Hrsg. von I.J. und Alfred Wiczorek. Mannheim 2002 (Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen 4), 143-153: Zusammenfassender Überblick zu Mythenthemen in der Karikatur von Moderne und Postmoderne im Anschluss an das in Beitrag 2001b behandelte Material.

**(2002c) Hermaphrodit und Ganymed in der modernen Kunst.** In: Weltbild und Weltdeutung. Hrsg. von Peter Neukam und Bernhard O'Connor. München 2002 (Dialog Schule/Wissenschaft. Klassische Sprachen und Literaturen 36), 131-152: Nachtrag zu Publikation 2001a mit Bildbelegen zu zwei weiteren, in der Kunst der Moderne noch relativ präsenten mythischen Standardthemen.

**(2002d) Griechische Mythen in der Bildenden Kunst des Dritten Reiches. Tradition – Faschismus – Widerstand.** Mainz (mschr.) 2002; 85 S.: Einzelbestandteil des kumulativen Habilitationsverfahrens Mainz 2002/03, als Originalkopie des Textes (ohne Abbildungen) vorliegend in UB Mainz, Teilbibliothek Seminar für Klassische Philologie (Signatur: 077 MYTH Gk 746); Teilpublikationen von Kap. 1-2: Beitrag 2000b; von Kap. 3: Beitrag 2009a; von Kap. 4: Beitrag 2004a; unveröffentlicht Kap. 5 (‚Zusammenfassung, auch im Vergleich zur Kunst im italienischen *facismo*‘).

[2002] Prometheus in der Bildenden Kunst des ‚Dritten Reiches‘ und der frühen Nachkriegszeit 1933-1949 (Vortrag Bremen, Marcks-Stiftung 2002): Erstveröffentlichung als Beitrag 2020a4.

**(2003) „prendique et prendere certans“. Orpheus' und Eurydikes Trennung:** Bilder von der Antike bis zum Fin de siècle. In: Christine Mundt-Espín (Hrsg.), Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos. Tübingen/Basel 2003 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 29), 77-108: Übersicht zur älteren Bildtradition des Stoffes mit Einzelinterpretationen vom antiken Dreifigurenrelief (um 420 v. Chr.) über Hauptwerke von Renaissance, Barock, Klassizismus und Romantik bis zu Rodins Marmorgruppe (um 1893); zugleich Ergänzung zu Beitrag 1997b.

**(2004a) Themen griechischer Mythen als Ausdruck künstlerischen Widerstands im Dritten Reich.** In: Joachim Dalfen/Christine Harrauer (Hrsg.), Antiker Mythos, erzählt und angewandt bis in die Gegenwart. Symposium Wien 15.-17. November 2001. Wien 2004 (Wiener

Studien. Beiheft 28), 279-307: Basisbeitrag zur beeindruckenden Ernsthaftigkeit der Mythen-Tradition in der antifaschistischen Kunst während des ‚Dritten Reiches‘ (z.B. Max Beckmann, Richard Oelze, Karl Hofer, Alfred Kubin, Gerhard Marcks), zugleich als Kontrastprogramm zu den thematisch verwandten Beiträgen 2000b und 2009a.

**(2004b) Bilder zur Odyssee als visuelle Ergänzung für die Schullektüre.** In: Peter Grau/Hans-Ludwig Oertel, *Carmina Illustrata*. Zur Veranschaulichung von Odyssee, Aeneis und Metamorphosen. Bamberg 2004 (Auxilia 42), 9-48: Interpretation einer repräsentativen Bildauswahl der europäischen Kunsttradition mit Ausrichtung auf die Schulpraxis und die traditionellen Lektürethemen (Kalypso, Floßbruch, Nausikaa, Polyphem, Nekyia; Einzelphasen der Heimkehr des Odysseus); zugleich Ergänzung zur Odyssee-Rezeption in der Kunst der Moderne aus Beitrag 2000a.

**(2005) Danae e Santa Barbara.** Mito classico e leggenda cristiana. In: Studi Umanistici Piceni 25, 2005, 125-136: Vergleichender Teilbeitrag zur Rezeption des mythischen Standardthemas ‚Mädchen im Turm‘; zugleich motivgeschichtliche Vorarbeit zu Beitrag 2010e und Publikation 2012a, Teil B, Motivreihe 2, S. 285-288 bzw. 293-295.

[2005] Zur Chrysalus-Monodie in den *Bacchides* der Plautus (Vortrag Université de Dijon 2005; dt. Basisfassung): Erstveröffentlichung als Beitrag 2020a5.

[2005] Odysseus auf Ogygia. Die Kalypso-Episode der *Odyssee* in der Bildenden Kunst von der Antike bis zur Moderne (Vortrag Université de Dijon 2005; dt. Neufassung 2019): Erstveröffentlichung als Beitrag 2020a6.

**(2007a) Tiepolos Freskenzyklus zu Vergils Aeneis in der Villa Valmarana.** In: Der Altsprachliche Unterricht 50/2, 2007, 62-71: Ikonographische Neuinterpretation zur stofflichen und künstlerischen Konzeption dieses bedeutenden Zyklus zwischen Barock und Frühklassizismus mit dem wichtigen Forschungsergebnis, dass ein Bozzetto von Giambattista Tiepolo im Puschkín-Museum Moskau mit der Ohnmacht Didos nach ihrem letzten Gespräch mit Aeneas (nach Vergil, *Aeneis* 4,388-392; bisherige Fehldeutung: Selbstmord der Dido) die Vorlage für das vierte Wandbild in der *Stanza dell'Eneide* war. Als nach dem Tod des alten Conte Valmarana (1757) das ursprüngliche Konzept (Szenen aus *Aeneis*, Buch 1 bzw. 4) verändert wurde, übernahm Tiepolo Sohn Domenico die Ausführung des Bildes über dem Kamin mit einer Grisaille-Szene zu *Aeneis*, Buch 7 (Besuch der Venus bei Vulcanus).

**(2007b) Eustazio, Benedetto Lampridio e Giulio Romano. La scena centrale del soffitto nella Sala di Troia nel Palazzo Ducale di Mantova.** In: Studi Umanistici Piceni 27, 2007, 233-250: Grundlegende ikonographisch-ikonologische Neuinterpretation dieses bedeutenden Freskenzyklus der Hochrenaissance mit dem wesentlichen Forschungsergebnis, dass die zentrale Deckenszene als Schlüssel zum Gesamtverständnis für das Bildprogramm des Raumes den entscheidenden mythischen Ausgangspunkt des Troianischen Krieges darstellt, und zwar den Entschluss des Zeus (*Diòs Boulē*), die Klagen der Erdgöttin Gaia (im Fresko durch die Olympierin Demeter/Ceres ersetzt) über die allzu große Last der Menschen zu erhören. Diese wichtige Szene aus einem verlorenen frühgriechischen Epos (Stasinós, *Kýpria*) blieb noch in der alexandrinischen und byzantinischen Homerphilologie (z.B. Eustathios, *Ilias-Kommentar*) präsent und wurde durch die beratende Mitwirkung des neuen Prinzenenerziehers in Mantova (ab 1536), des ehemaligen Byzantinisten Benedetto Lampridio, an die ausführenden Künstler um Giulio Romano weitervermittelt.

**(2007c) Themen antiker Mythen in der Karikatur der jüngsten Gegenwart.** In: Martin Korenjak/Stefan Tilg (Hrsg.), *Pontes IV*. Die Antike in der Alltagskultur der Gegenwart. Innsbruck/Wien/Bozen 2007 (Comparanda 9), 191-204: Aktuelle Ergänzung und Abrundung zu der schon in Beitrag 2001b und Beitrag 2002b behandelten Thematik.

**(2008a) Schicksal und Notwendigkeit im antiken Mythos** (Aufzeichnung eines Vortrags im ‚Studium Generale‘ der Universität Mainz am 13.7.2005). In: SWR Fernsehen, Reihe ‚tele akademie‘, 27.1.2008, 8.30-9.15 h: Grundsatzbeitrag zum Kernbereich des frühgriechischen Mythos; spätere Veröffentlichung in Beitrag 2009f.

**(2008b) Themen griechischer Mythen in der Bildenden Kunst der DDR: Parisurteil – Sisyphus – Kassandra – Ikarus.** In: Württembergischer Verein zur Förderung der humanistischen Bildung (Hrsg.), *Antike Mythen*. Stuttgart 2008 (Humanistische Bildung 23), 91-134: Basisbeitrag zur Mythen-Tradition und ihren Hauptthemen in der DDR-Kunst (z.B. bei Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig, Werner Tübke, Willi Sitte), zum Ikarusthema im

Anschluss an die Publikation 2001a, 81-96, mit interessanten Entsprechungen und Unterschieden zur Thematik des nicht weniger politischen Beitrags 2004a.

**(2008c) *Il ciclo degli affreschi (specialmente sull'Eneide di Virgilio) dipinto da Giovanni Battista Tiepolo nella Villa Valmarana vicino a Vicenza (1757).*** In: Studi Umanistici Piceni 28, 2008, 295-317: Überarbeitete italienische Fassung des dt. Basisbeitrags 2007a, ergänzt um reicheres Bildmaterial.

**(2008d) *Hellenistische Reliefbecher mit Szenen aus Dramen des Euripides und die antiken Anfänge textbegleitender Illustrierung.*** In: Wiener Studien 121, 2008, 85-102: Basisbeitrag zu den kulturhistorischen Voraussetzungen mit dem Forschungsergebnis, dass erst nach Fixierung der Standardtexte aus der griechischen Mythentradition (spez. frühgriechisches Epos/attische Tragödie) durch alexandrinische Philologen eine kontinuierliche Tradition von illustrierten Klassikerausgaben ab etwa 200 v. Chr. einsetzen konnte. Im antiken Gesamtverlauf weitgehend verloren, reichte diese Entwicklung über ikonographische Vorlagen zu römischen Sarkophagen in der Kaiserzeit bis zu den wenigen noch erhaltenen illustrierten Handschriften (Homer, *Ilias*; Vergil, *Aeneis*) in der Spätantike.

**(2009a) *Griechische Mythen in der Malerei des Dritten Reiches.*** In: Anagnorismos. Studi in onore di Hermann Walter per i 75 anni. A cura di Natalia Agapiou. Turnhout 2009 (Ferrago. Philologie & typographie néolatines 7), 405-444: Aufarbeitung des nur noch rudimentär fassbaren Bildmaterials aus einer vergessenen bis verdrängten Kurzphase der deutschen Kunst als Basisbeitrag zur gattungsmäßigen Ergänzung von Beitrag 2000b und künstlerisches Kontrastprogramm zu Beitrag 2004a.

**(2009b) *Zodiacus – Nimbus – Aureola – Mandorla.*** Ein Überblick, ausgehend von einem römischen Mosaik aus Sentinum = Sassoferrato. In: Studi Umanistici Piceni 29, 2009, 411-454: Basisbeitrag zu diesen Hoheitsattributen der heidnisch-christlichen Bildtradition mit dem wichtigen Forschungsergebnis, dass sich die Mandorla, als einziges Attribut in der paganen Kunsttradition noch nicht üblich, nach seltenen Belegen in frühchristlicher und frühbyzantinischer Kunst erst während der Karolingischen Renaissance (Handschriften der Schule von Prüm um 850 n. Chr.) zu einem ganz spezifischen Gestaltungsmittel der mittelalterlich-christlichen Kunst entwickelte (spez. Christus als *Maestas Domini* im Jüngsten Gericht) und im Gegensatz zum zyklischen Kontinuitätsdenken der Antike im christlichen Bildsinn den Anfang und das Ende des biblischen Heilsgeschehens betonte.

**(2009c) *Homerübersetzungen des 18. Jhs., insbesondere der Ilias,*** als Basis der Bildenden Kunst des europäischen Frühklassizismus. In: Wolfgang Kofler/Florian Schaffenrath/Karlheinz Töchterle (Hrsg.), *Pontes V. Übersetzung als Vermittlerin antiker Literatur.* Innsbruck u.a. 2009 (Comparanda 11), 152-166: Hervorhebung der engen Zusammenhänge zwischen Text und Bild für die europäische Kunst im Vorfeld des Klassizismus (bis hin zu Tiepolos Freskenzyklus in der *Stanza dell'Iliade* der Villa Valmarana zu Vicenza; vgl. schon Beitrag 2007a und Beitrag 2008c).

**(2009d) *Alkestis und Leonore.*** Zu einem romantischen Archetyp in Drama und Musiktheater. In: Die Schaubühne in der Epoche des *Freischütz*. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposion 2007. Hrsg. von Jürgen Kühnel, Ulrich Müller und Oswald Panagl. Anif/Salzburg 2009 (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 70), 356-374: Beitrag zum Standardmotiv der sich für den Gatten aufopfernden Ehefrau in der europäischen Literatur-, Musik- und Bildtradition von den mythischen Anfängen (Euripides, *Alkestis*) bis zu Opern von Christoph Willibald Gluck (*Alceste*) und Ludwig van Beethoven (*Fidelio*).

**(2009e) *Der antike Mythos und die Anfänge der europäischen Aufklärung.*** In: *Scrinium. Alte Sprachen in Rheinland-Pfalz und im Saarland* 54,1-2, 2009, 3-24: Herausarbeiten dieses wichtigen kulturhistorischen Aspekts gegen Ende der großen mythischen Periode (2. Hälfte 5. Jh./4. Jh. mit Basismaterial aus Tragödien des Euripides sowie Herakles am Scheideweg (nach Prodikos) und der grundlegenden Behandlung des Mythos bei Platon (*Politeia*, Buch 2); zugleich Vorstufe zu Publikation 2011d, Kap. 5b, S. 330-352.

**(2009f) *Schicksal und Notwendigkeit im antiken Mythos.*** In: *Philia* II/2009, 28-39: Herausarbeitung dieses für den frühgriechischen Mythos zentralen kultur- und geistesgeschichtlichen Aspekts; zugleich Vorstufe zu Publikation 2011d, Kap. 3e/f, S. 207-248.

**(2010a) *Der Stoffkomplex um Pyrrhos, Andromache, Hermione und Orest.*** Text – Bild – Tradition. In: *Rossini und das Libretto*, Tagungsband. Hrsg. von Reto Müller und Albert Gier. Leipzig 2010 (Schriftenreihe der Deutschen Rossini-Gesellschaft 6), 185-208: Übersicht zu den stofflich-literarischen Voraussetzungen (z.B. Tragödien von Euripides und Racine) von Rossinis einziger Oper mit mythischer Thematik *Ermione* (Neapel, Teatro San Carlo 1819).

**(2010b) *Neptun, Enipeus und Tyro.*** Ein alter Textfehler in Ovids *Metamorphosen* (6,116-117). In: *Rheinisches Museum N.F.* 153, 2010, 43-53: Philologische *emendatio* eines seit dem



Mittelalter in alle Ausgaben übernommenen Textfehlers mit dem mythologisch wie textkritisch eindeutigen Nachweis, dass in Met. 6,117 statt *gignis Aloidas* künftig *gignis et Aeolidas* zu lesen ist; zugleich Vorarbeit zur Publikation 2014b.

(2010c) „*Ach wie gut, dass niemand weiß...*“. Vom großen Rätselraten in Mythen, Sagen und Märchen. In: die waage 49, April 2010, 20-27: Überblick zur Verbreitung des Rätselmotivs im europäischen *folktale*; zugleich motivgeschichtliche Vorarbeit zu Publikation 2012a, Teil B (spez. Motivreihe 4: Freierprobe, 327ff.).

(2010d) *Die Sage vom Rheingrafenstein (mit Motivparallelen aus Mythos, Sage und Märchen)*. In: Bad Kreuznacher Heimatblätter Nr. 5/2010, 1-3; Nr. 6/2010, 1-3: Behandlung einer mittelalterlichen Lokalsage im Rahmen eines Standardmotivs des europäischen *folktale*; motivgeschichtliche Vorarbeit zu Publikation 2012a, Teil B, Motivreihe 9, S. 469-478.

(2010e) *Einführung in den antiken Mythos und spätere Traditionsglieder am Beispiel des Einzelthemas ‚Danae und der Goldregen‘*. In: Die Salentiner. Jahrbuch 2009/2010 (Kurfürst-Salentin-Gymnasium Andernach). Koblenz 2010, 70-77: Behandlung dieses Standardstoffes der Mythentradition mit Einordnung im Gesamtsystem des frühgriechischen Mythos; zugleich Erweiterung zu Beitrag 2005 und stoff- bzw. motivgeschichtliche Vorarbeit zu Publikation 2012a, Teil B, Motivreihe 2, S. 285-303.

(2010f) *Hektoros Lytra bei Homer und Aischylos*. Einige Einblicke in die Frühzeit der attischen Tragödie. In: Philia I-II/2010, 19-31: Ursprünglich Habilitationsvortrag Mainz 2003; für die Tragödienforschung grundlegender Basisbeitrag zur Rekonstruktion des dritten Einzeldramas aus der verlorenen Trilogie des Aischylos über den mythischen Stoff von Homers *Ilias* (um 485 v. Chr.); zugleich Vorarbeit zur Publikation 2011d, Exkurs III, spez. S. 306-311.

## (b) Die beiden großen ‚Handbücher‘ und die Arachne-Monographie

(2011a) *Antike Mythen? Geschichten aus Ovids Heroides und Metamorphosen*. In: mythos no. 3 (Mythos in Medien und Politik). Würzburg 2011, 238-251: Grundsätzliche Bemerkungen zur literarischen Einordnung einiger bekannter Standardstoffe aus Ovid mit kleinem isolierten Erzählkern einerseits als Alltagsnovellen (Hero-Leander, Acontius-Cydisippe, Pyramus-Thisbe), andererseits als Mythennovellen (Marsyas, Arachne, Philemon-Baucis, Pygmalion, Vertumnus-Pomona); zugleich Vorarbeit zu Publikation 2011d, Kap. 5d, S. 364-407 bzw. Exkurs V, S. 416-420.

(2011b) *Zur Neubearbeitung von Herbert Hungers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*: Wert und Defizite rezeptionsgeschichtlicher Handbücher. In: mythos no. 3 (Mythos in Medien und Politik). Würzburg 2011, 274-279: Forschungsgeschichtlicher Überblick mit kritischem Vergleich von wichtigen neueren Arbeitsmitteln der Mythologie (Harrauer/Hunger, Lexikon 2006; Reid, Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1993; Moormann/Uitterhoeve, Lexikon 1995; Frenzel, Stoffe 10. Aufl. 2005); direkter Zusammenhang mit den Vorarbeiten zu Publikation 2011d, den definitiven Nachträgen in Publikation 2019a und dem Forschungsbericht in Publikation 2020b.

(2011c) *Die Heimkehr des Gatten im letzten Augenblick*. Von Homers *Odyssee* zu Boccaccios Novelle von Messer Torello (*Decameron* 10,9). In: Studi Umanistici Piceni 31, 2011, 403-418: Teilbeitrag zu diesem Standardmotiv des europäischen *folktale*; zugleich motivgeschichtliche Vorarbeit zu Publikation 2012a, Teil B, Motivreihe 8, S. 454-469.

(2011d) **Der antike Mythos. Ein systematisches Handbuch**. Freiburg/Br. 2011 (Reihe Paradeigmata 14): 528 S.; ISBN 978-3-7980-9644-3; nähere Informationen (auch mit Rezensionen) unter [www.mythoshandbuch.wordpress.com](http://www.mythoshandbuch.wordpress.com): Erste systematische Gesamtdarstellung dieses Forschungsgegenstandes entsprechend den in Beitrag 2011f (S. 24f.) dargelegten Leitlinien: (1) Konsequente Systematisierung des antiken Mythos als zentrales Anliegen; (2) Möglichst präzise Abgrenzungen gegenüber wichtigen Nachbarbereichen; (3) Möglichst präzise Terminologie in den Grundbegriffen; (4) Breite Berücksichtigung der Rezeptionsgeschichte als ‚dritter Dimension‘; (5) Starke Betonung der mythen-genetischen Unterschiede; (6) Gleichrangigkeit bei der Behandlung literarischer und bildlicher Zeugnisse; (7) Neue Aspekte zur geistesgeschichtlichen Bewertung des frühgriechischen Mythos. – Das neue Handbuch blieb seit seinem Erscheinen im Ausland weitgehend unbeachtet, im deutschsprachigen Bereich gewann es in letzter Zeit zunehmend an Bedeutung für die mythologische Forschung.

(2011e) *Eine neue Systematik zum antiken Mythos und ihr Wert für den altsprachlichen Unterricht*. In: FORUM CLASSICUM 2/2011, 139-140 = IANUS 32, 2011, 32-34: Begleitbeitrag zum Erscheinen der Publikation 2011d mit Ausrichtung auf die Schulpraxis.

(2011f) *Das erste systematische Handbuch zum antiken Mythos*. Zur Entstehung des Gesamtprojekts und seiner Bedeutung für die Fachwissenschaften. In: Freiburger Universitätsblätter 194, 2011, 17-31: Einführungsbeitrag im Blick auf das Erscheinen von Publikation 2011d und Publikation 2012a mit Bemerkungen zur Genese des Gesamtprojekts sowie zu den Leitlinien des Konzepts von MH und MSM; Nachdruck als Beitrag 2020a7.

(2012a) **Mythen – Sagen – Märchen. Eine Einführung mit exemplarischen Motivreihen**. Freiburg/Br. 2012 (Reihe Paradeigmata 17): 592 S., ISBN 978-3-7930-9655-9; nähere Informationen (auch mit Rezensionen) unter [www.mythensagen.wordpress.com](http://www.mythensagen.wordpress.com): Ergänzende systematische Gesamtdarstellung dieses erweiterten Forschungsgegenstandes entsprechend den in Beitrag 2011f (S. 30f.) dargelegten Leitlinien: (1) Vertretbare Systematisierung des Gesamtbereiches mit möglichst deutlicher Abgrenzung unter den Teilkomplexen als zentrales Anliegen; (2) Möglichst sachgemäße Terminologie in den Grundbegriffen; (3) Einblicke in wichtige Teilbereiche der Sagen- und Märchenforschung; (4) Substantielle Ergänzungen zum antiken Mythos als Ausgangs- und Zielpunkt des Gesamtprojekts; (5) Weitgehende Berücksichtigung der rezeptionsgeschichtlichen Dimension; (6) Ansätze einer gleichrangigen Behandlung literarischer und bildlicher Zeugnisse; (7) Hervorhebung einiger geistesgeschichtlicher Aspekte der europäischen Erzähltradition. – Bei konsequentem Ausgehen von den systematischen Ergebnissen zum antiken Mythos (2011d) werden in Teil A die drei Kernbereiche des europäischen *folktale* und ergänzend kleinere Gattungen wie Fabel, Legende und Novelle behandelt, anschließend – auch zur Bestätigung der bisherigen Ergebnisse – in Teil B ein ausgewähltes Spektrum von zehn Standardmotiven des europäischen *folktale*. – Die neue Einführung wurde seit ihrem Erscheinen selbst im deutschsprachigen Bereich nur zögernd angenommen, doch in letzter Zeit auch aufgrund des fachübergreifenden Ansatzes mehr und mehr beachtet.

(2012b) *Mythen und Mythenovellen in Ovids Metamorphosen*. Eine typologische Übersicht für die Unterrichtspraxis. In: IANUS 33, 2012, 59-61: Kurzfassung zu den Grundfragen der literarischen Einordnung mit Ausrichtung auf die Schulpraxis im Anschluss an Beitrag 2011a und Publikation 2011d.

(2012c) *Themen aus Homers Ilias in Bildern von Angelika Kauffmann*. In: Homer im 18. Jahrhundert. Ein Kolloquium der Winckelmann-Gesellschaft [1999]. Stendal 2012 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 29), 143-159 (Text), 205-210 (Abb.): Verspätet erschienener Teilbeitrag zu der schon in Beitrag 2000e behandelten Gesamthematik.

(Rez. 2012) Handbuch der Altertumswissenschaft VII,1: Handbuch der griechischen Literatur der Antike, Erster Band: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. Hrsg. von Bernhard Zimmermann unter Mitarbeit von Anne Schlichtmann. München 2011. In: IANUS 33, 2012, 95-96: Kurze Fachrezension des Standardwerks.

(2013a) *Mythos*. In: Heinz Heinen u.a. (Hrsg.), *Handwörterbuch der antiken Sklaverei (HAS)*. Stuttgart 2013 (CD-ROM-Fassung) = Bd. 2, Stuttgart 2017, Sp. 1995-2016: Basislemma zur begrenzten Bedeutung von Sklaverei im Gesamtkonzept des frühgriechischen Mythos.

(2013b) *Andromeda und Jaffa*. In: Jaffa. Tor zum Heiligen Land. Migration und Toleranz am Beispiel einer historischen Hafenstadt. AK Frankfurt/M., Bibelmuseum 2013, 77-82: Spezialbeitrag zur fiktiven Lokalisierung des Andromeda-Mythos in Jaffa, in Verbindung mit den Motivparallelen Herakles-Hesione und Jona-Walfisch (ebenfalls mit Ausgangspunkt in Jaffa), auch im Anschluss an Beitrag 1995b und Publikation 2012a, Teil B, Motivreihe 3, spez. S. 303-308.

(2013c) *Der antike Mythos in der europäischen Kunst von der Renaissance bis zur Gegenwart (1. Teil)*. In: IANUS 34, 2013, 39-49: Ursprünglich Überblicksvortrag beim DAV-Kongress Erfurt 2012; im 1. Teil ausgesuchte Bildbelege zum ‚Raub der Europa‘ als erstem Überblick zur Gesamttradition und zum ‚Parisurteil‘ zwischen Mittelalter und Renaissance.

(2013d) *Sirenen*: Einführung. In: Vorsicht Lebensgefahr! Sirenen, Nixen, Meerjungfrauen in der Kunst seit der Antike. AK Stendal, Winckelmann-Museum 2013, 11-26: Basisbeitrag (z.T. mit redaktionellen Veränderungen) für den neuesten Ausstellungskatalog zu diesem mythischen Standardthema mit einleitendem Überblick zu mythischen Mischwesen in Literatur und Kunst der Antike, zu den Sirenen in Homers *Odysee* und weiteren antiken Quellen sowie zur Bedeutung der Sirenen in der späteren europäischen Kunsttradition.

(Rez. 2013a) Angelika Dierichs, *Die Helden, ihre Frauen und Troia*. 36 kleine Portraits. Darmstadt/Mainz: Verlag Philipp von Zabern 2012. In: IANUS 34, 2013, 86-87: Kurze Fachrezension der Publikation.

(Rez. 2013b) Otto-Hubert Kost, *Narziss. Anfragen zur Herkunft und zu den Gestaltungen seines Mythos*. Heimbach/Eifel (Abtei Mariawald): Patrimonium-Verlag – Aachen: Verlag MAINZ 2012 (Patrimonium classicum et orientalicum Bd. 1). In: FORUM CLASSICUM 3/2013, 233-235 = IANUS 35, 2014, 96-97: Kritische Fachrezension der umfangreichen Publikation.

**(2014a) *Der antike Mythos in der europäischen Kunst von der Renaissance bis zur Gegenwart (2. Teil)***. In: IANUS 35, 2014, 39-53: Fortsetzung zu Beitrag 2013c mit ausgesuchten Mythenthemen als bildlichen Highlights aus Renaissance/Manierismus, Barock/Rokoko und Klassizismus (mit spezifischen Hauptkriterien zu den Einzelperioden) und einem abschließenden Ausblick auf die Kunstentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert.

**(2014b) *Arachne und die Liebschaften der Götter***. Eine Mythennovelle aus Ovids *Metamorphoses* mit ihrer literarischen und bildlichen Rezeption bis zur Gegenwart. Freiburg/Br. 2014 (Paradeigmata 22): 224 S., ISBN 978-3-7930-9745-7; nähere Informationen unter [www.arachnebuch.wordpress.com](http://www.arachnebuch.wordpress.com): Disposition: (1) Teil A (10-51): Neuinterpretation der Ovidpassage (*Met.* 6,1-147) mit Motivparallelen zum ‚Agonschema‘ (17-19) und spätantiken Quellen zur erstmaligen Erschließung der hellenistischen Vorform (43-47) sowie ergänzend einer repräsentativen Auswahl von literarischen und bildlichen Rezeptionsdokumenten zum Nebenmotiv ‚Liebschaften der Götter‘ (52-77); (2) Teil B (78-94): Ausführungen zum Bildzyklus des Arachnezimmers der Landshuter Stadtresidenz (1542) sowie ergänzend bildliche Entsprechungen zum Nebenmotiv im italienischen Cinquecento (95-109; z.B. Perino del Vaga, Correggio, Giulio Romano); (3) Teil C (110-174): Behandlung der weiteren literarischen und bildlichen Rezeption des mythischen Stoffes (z.B. *Ovide moralisé*, Pierre de Ronsard, Edmund Spenser, Fénelon, Goethe, Wordsworth, Meredith, Agnes Miegel, Christoph Ransmayr; textbegleitende Druckgraphik zu Ovids *Metamorphoses*, Kupferstich-Zyklus von Johann Ulrich Krauss 1690; Einzelbilder von Tintoretto, Zuccari, Rubens, Velázquez, Luca Giordano, Houasse, Peter von Cornelius u.a.).

(Rez. 2014a) Thomas Alexander Szlezák, *Homer oder Die Geburt der abendländischen Dichtung*. München 2012. In: IANUS 35, 2014, 98-99: Kurze Fachrezension der seither wichtigen Homer-Monographie.

(Rez. 2014b) Walther Scholl, *Der Daphnis-Mythos und seine Entwicklung. Von den Anfängen bis zu Vergils vierter Ekloge*. Hildesheim u.a. 2014 (Spudasmata 157). In: Anzeiger für Altertumswissenschaft 67, 2014, 112-115: Kritische Fachrezension.

**(2015a) *Der Kampf der Lapithen und Kentauren***: Zur literarischen Vorlage der Saalschlachtvariante bei Ovid (*Metamorphoses* 12,210-535) in der attischen Tragödie. In: *Translatio humanitatis*. Festschrift zum 60. Geburtstag von Peter Riemer. St. Ingbert 2015 (Hermeneutik und Kreativität 4), 187-208: Im Anschluss an Publikation 2011d, S. 312f. Aufarbeitung der literarischen und bildlichen Belege des Mythos (188-199) mit dem Ergebnis (200-208), dass einiges im Bildmaterial dafür spricht, die seit dem 2. Drittel des 5. Jh.s belegte Saalschlachtversion, die noch Ovid übernimmt, auf eine Vorlage der attischen Tragödie zurückzuführen (vermutlich Aischylos, *Propompoi*).

**(2015b) *Mythen und Sagen aus Königszeit und früher Republik im Geschichtswerk des Livius***. In: IANUS 36, 2015, 54-68: Im Anschluss an Publikation 2011d, S. 358-364 (römische Mythen) bzw. Publikation 2012a, S. 160-162 (römische Sagen), 266-268 (Romulus und Remus) und 421 f. (Sabinerinnen, Lucretia, Verginia) genaue Abgrenzung beider Bereiche (Mythen mit polytheistischem Substrat, Sagen mit pseudohistorischer Tendenz).

(Rez. 2015) **Christoph Jamme/Stefan Matuschek (Hrsg.), *Handbuch der Mythologie***: Unter Mitarbeit von Thomas Bargatzky u.v.a. Darmstadt (Zabern/WBG) 2014. In: *fera-journal* 26, 2015, 67-71: Ausführliche kritische Fachrezension; Nachdruck als Beitrag 2020a9.

### (c) Der Abschluss des Gesamtprojekts

**(2016a) *Nachträge (2016) zur Erstauflage von Der antike Mythos (2011)***. Mit ergänzenden Beiträgen zu weiteren mythischen Einzelaspekten. Beilage zu: [www.mythoshandbuch.wordpress.com](http://www.mythoshandbuch.wordpress.com): Disposition: (1) Überblick zu übergreifender Ergänzungsliteratur (1-8); (2) Einzelnachträge (8-70); Teilregister (71-80). Die Einzelnachträge enthalten neben bibliographischen Ergänzungen zu diversen Themen von MH 2011 und den Hauptautoren des antiken Mythos auch ergänzende Ausführungen zu

grundsätzlichen Fragen (z.B. Polytheismus und Monotheismus; Zusammenhang von Kosmogonie und Gründungsmythen; Problem der ‚gesunkenen Gottheiten‘; Umfang des Schicksalsdenkens im frühgriechischen Mythos; wesentliche Aspekte der Troiamythen incl. *Ilias/Odyssee*; Varianten der späteren Mythenrezeption).

(2016b) *Nachträge (2016) zur Erstauflage von Mythen – Sagen – Märchen (2012)*. Mit vielen Ergänzungen zum Gesamtbereich der Orientmärchen. Beilage zu: [www.mythensagen.wordpress.com](http://www.mythensagen.wordpress.com): Disposition: (1) Grundsätzliches zu Orientmärchen und zur europäischen Novellen- und Märchentradition (3-12) incl. aktuelle Literatur zur Abgrenzung von Mythen, Sagen und Märchen; (2) Einzelnachträge (13-102); Teilregister (103-112). In den Einzelnachträgen spielt der Vergleich von europäischem *folktale* und Orientmärchen eine wesentliche Rolle; dabei ergeben sich für die in der Erstauflage exemplarisch behandelten Standardmotive z.T. signifikante Unterschiede in Häufigkeit und Verwendung. Dieses Kriterium ermöglicht zugleich weitergehende Rückschlüsse auf das spezifische kulturelle Substrat, das den beiden großen Traditionsströmen zugrunde liegt.

(2016c) *Vom Danaë-Mythos zum Märchen La Principessa del Sole*. Zur literarischen Einordnung einiger süditalienischer Volksmärchen. In: *Märchenspiegel* 2/2016, 17-34: Systematische Behandlung des antiken Danaë-Mythos (vgl. schon Beitrag 2010e und Publikation 2012a, Teil B, Motivreihe 2, S. 285-288) im Vergleich mit zwei süditalienischen Volksmärchen im Rahmen des Erzähltyps ATU 898; Ergänzungen zum Perseus- und Polyphem-Mythos in Volksmärchen; Erklärung dieser Sonderfälle direkter mythischer Kontinuität aus der griechischen Erzähltradition in süditalienischen Sprachinseln.

(2016d) *Eine neue Monographie zu Arachne (Ovid, Metamorphosen 6) und zum mythischen Motiv ‚Liebschaften der Götter‘*. In: *IANUS* 37, 2016, 44-47: Einführender Überblick zu den wichtigsten neuen Forschungsergebnissen in Publikation 2014b. Nachdruck (mit Nachtrag 2019) als Beitrag 2020a13 in: *Ergänzungen* 2020, 133-136.

(2016e) *Das ‚Potipharmotiv‘ – weit verbreitet in der Erzähltradition, doch auffallend selten in europäischen Märchen*. In: *Märchenspiegel* 4/2016, 20-38: Überblick zur europäischen Erzähltradition des Erzähltyps ATU 318 (nach *I. Mose* 39; als Ergänzung zu Publikation 2012a, Teil B, Motivreihe 7, S. 434-453 und Nachträge 2016b, S. 88-90) mit besonderer Berücksichtigung von drei Belegen (Straparola, *Piacevoli Notti* 4,1; Basile, *Pentamerone* 4,6; Madame d’Aulnoy, *Contes des Fées* 6,3), in denen jeweils Verkleidung als Ergänzungsmotiv hinzukommt, und dem Ergebnis, dass angesichts des biblisch-christlichen Substrats das Kernmotiv in der europäischen Märchentradition auffallend selten vorkommt.

(Rez. 2016a) *Michael Neumann, Die fünf Ströme des Erzählens*. Eine Anthropologie der Narration. Berlin u.a. 2013 (Narratologia 35). In: *fera-journal* 29, 2016, 118-123 = *IANUS* 37, 2016, 88-91: Ausführliche kritische Rezension; Nachdruck als Beitrag 2020a10.

(Rez. 2016b): Kai Brodersen/Bernhard Zimmermann (Hrsg.), *Kleines Lexikon mythologischer Figuren der Antike*. Stuttgart: Metzler 2015. In: *IANUS* 37, 2016, 87: Kritische Kurzrezension einer Neuauflage.

(2017a) *Das Problem der vorgriechischen oral poetry angesichts der Sonderstellung der frühgriechischen Heroenmythen*. In: *fera-journal* 32, 2017, 43-47 = *IANUS* 38, 2017, 51-55; Nachdruck in: *Ergänzungen* 2020, 129-132: Als Ergänzung zu Rez. 2017a kritische Beurteilung des bisherigen Forschungsansatzes einer umfangreichen vorgriechischen *oral poetry* während der ‚dunklen Jahrhunderte‘ als Bindeglied zwischen nicht nachweisbaren Heroenmythen in mykenisch-minoischer Zeit und der frühgriechischen Heroenepik, mit dem Ergebnis, dass den Heroenmythen eine bahnbrechende Bedeutung für die geistesgeschichtlichen Entwicklung von Mythos zu Ethik, Mythos zu Aufklärung und Mythos zu Philosophie zukommt.

(2017b) *Das ‚Potipharmotiv‘ und Verwandtes in der orientalischen Erzähltradition*. In: *Märchenspiegel* 3/2017, 11-35: Überblick zu orientalischen Belegen von Erzähltyp ATU 318 (nach *Koran*, Sure 12; als Ergänzung zu Beitrag 2016e) unter besonderer Berücksichtigung der Sage von Südāwe und ihrem Sohn Sījāwusch (Firdousī, *Königsbuch*) und verschiedenen ‚Märchen aus 1001 Nacht‘ (z.B. Chansade und ihr Stiefsohn Nourgehan; Hajat al-Nufus, Bedur und die Liebe zu ihren Stiefsöhnen) und dem betreffenden Ergänzungsmaterial (z.B. das Zaubermärchen vom Sultanssohn Rammo, seiner Stiefmutter und deren Liebhaber).

(2017c) *Das Motiv Verkleidung/Verstellung, speziell mit erotischer Motivation und klerikalem Hintergrund, in repräsentativen Belegen von Boccaccio bis Madame d’Aulnoy*. In: *Fabula* 58, 2017, 343-371: Zu einer als Erzähltyp oder Einzelmotiv nur schwer

fixierbaren Motivkombination (vgl. Publikation 2012a, Teil B, Motivreihe 5, S. 373f., 375-377, 380f. und Nachträge 2016b, S. 69-72) werden einige Renaissancenovellen eingehend behandelt (Boccaccio, *Decameron* 2,3; 3,1; 3,7; Giovanni Fiorentino, *Pecorone*: Rahmen; 3,1; Sacchetti, *Il Trecentonovelle* 28; am Rande auch Bandello, *Novelle* 2,44), außerdem Machiavellis Komödie *Mandragola* und eine ‚spanische Novelle‘ von Madame d’Aulnoy (*Contes des Fées* 3,1). Aus der Interpretation der Basisbelege ergibt sich die spezifische Affinität dieser Motivkombination zu den literarischen Gattungen Novelle, Komödie, Satire und Schwank.

**(Rez. 2017a): Johannes Merkel, Hören, Sehen, Staunen. Kulturgeschichte des mündlichen Erzählens.** Hildesheim u.a. 2015. In: Märchenspiegel 1/2017, 56-60: Ausführliche Rezension spez. zur europäisch-orientalischen Erzähltradition, mit Ergänzung zur frühgriechischen *oral poetry* in Beitrag 2017a; Nachdruck als Beitrag 2020a11.

(Rez. 2017b) Manuel Caballero González, Der Mythos des Athamas in der griechischen und lateinischen Literatur. Tübingen 2016 (Classica Monacensia 51). In: Anzeiger für die Altertumswissenschaft 70, 2017, 23-27: Kritische Fachrezension des umfangreichen Buches.

**(2018) Mythen, Märchen, Sagen – Was sie uns heute noch zu sagen haben.** In: FORUM CLASSICUM 2/2018, 81-98; erweiterte und bebilderte Fassung: IANUS 39, 2018, 76-94; Nachdruck der erweiterten Textfassung in: Ergänzungen 2020, 137-152: Vortrag beim DAV-Kongress Saarbrücken (6.4.2018), zugleich eine Art ‚Vermächtnis an die jüngere Generation‘, mit folgender Disposition: (a) Einleitung: Standardmythos ‚Danaë und der Goldregen‘ (als Prototyp zu MSM 2012, Motivreihe 2) und weitere Rezeptionsglieder der europäisch-orientalischen Erzähltradition bis zum Grimmschen Märchen *Rapunzel* (KMH 12). (b) Mittelteil: Zusammenfassender Überblick zu wichtigen Eckdaten der europäischen Märchen- und Sagentradition. (c) Schlussteil: Mythische Einzelstoffe ‚Troianischer Krieg‘, ‚Parisurteil‘ und ‚Herakles am Scheidewege‘ als Basis einiger grundsätzlicher Bemerkungen zur kulturgeschichtlichen Aktualität, die sich im Rahmen der europäischen Erzählforschung für den Gesamtkomplex des antiken Mythos ergibt: einerseits die bemerkenswerte Qualität seines polytheistischen Substrats im Vergleich zum dominierenden Erbe der drei großen monotheistischen Religionen Judentum, Christentum und Islam, andererseits seine unverwechselbare ‚Wahrheit‘, mit kritisch-skeptischer Weltsicht und spezifisch dialektischem Denken ein Höchstmaß an Offenheit zu bieten; Offenheit als erster Schritt zur Aufklärung; Aufklärung als eines der größten Desiderate unserer Zeit.

**(2019a) Definitive Nachträge (2018) zur Erstauflage von *Der antike Mythos* (2011).** Mit einem Einblick in die moderne Mythosforschung (ab 1920) und einem Überblick zur aktuellen Mythosforschung (1996-2018) sowie weiteren wesentlichen Ergänzungen zu mythischen Einzelaspekten. Eigenpublikation Mainz 2019: Die erste Hälfte enthält eine umfangreiche dreiteilige Einleitung, die, ausgehend von der Einführung ‚Kritische Zwischenbilanz zum Gesamtprojekt‘ (MH/MSM), insgesamt den Vorentwurf eines Überblicksberichts zur internationalen Entwicklung der modernen Mythosforschung (mit den Teilbereichen Altertumswissenschaft und Rezeptionsgeschichte sowie der Stellung des Mythos im Gesamtbereich von Erzähl- und Motivforschung) in den letzten hundert Jahren darstellt. Die zweite Hälfte bildet eine zusammenfassende Überarbeitung der Publikation 2016a (mit mäßiger Erweiterung des Gesamtmaterials), in der neben den dort schon behandelten Grundsatzfragen weitere wichtige Aspekte wie Mythensubstrat im Alten Testament, Gewalt und *gender* im Mythos, Zusammenhang von Schriftlichkeit, Religion und Mythos sowie einer Einordnung der *oral poetry* auch erste Nachträge zu Arachne-Monographie (2014b) vorgelegt werden.

**(2019b) Definitive Nachträge (2018) zur Erstauflage von *Mythen – Sagen – Märchen* (2012).** Mit weiteren wesentlichen Ergänzungen aus europäischen Volksmärchen und der europäisch-orientalischen Erzähltradition. Eigenpublikation Mainz 2019: Zusammenfassende Überarbeitung mit erheblicher Erweiterung des Gesamtmaterials aus der Publikation 2016b und Aktualisierung der einleitenden Abschnitte ‚Einführung in die Welt der Orientmärchen (incl. persisches *Königsbuch*)‘ und ‚Ergänzungen zur europäischen Novellen- und Märchentradition‘. Dabei werden neben wichtigen Aspekten wie Grausamkeit/Terror bzw. christlichem Substrat

in Märchen sowie Abgrenzungsfragen zu Stoff, Motiv/Motifem und Erzähltyp zahlreiche weitere Hauptbelege spez. zu den in Teil B behandelten Standardmotiven vorgelegt (z.B. Orientnovelle der schönen Aruja; Geburtsgeschichte von König Artus; *Bandello, Novelle 2,36* als Vorlage für Shakespeare; Alamannis Novelle *La Contessa di Tolosa* als Vorlage zu *König Drosselbart* KHM 52; Geschichte der Kastellanin von Vergy nach Marguerite de Navarre bzw. *Bandello; Madame d'Aulnoys Märchen Belle Belle ou Le Chevalier Fortuné*).

**(2020a) Ausgewählte Kleinere Schriften.** Ältere unpublizierte Beiträge zum antiken Mythos (1992-2005), ergänzende Beiträge und Rezensionen spez. zu MH und MSM (2011-2019) sowie aktuelle Beiträge zur Erzählforschung (2017-2019). Mit kommentierter Gesamtliste der eigenen Publikationen zu Mythologie, Ikonographie und Narratologie (1971-2020). Eigenpublikation Mainz 2020: Erstveröffentlichung von sechs älteren Beiträgen zum antiken Mythos aus den Jahren 1992-2005 (im Folgenden: 2020a1-6), von acht ergänzenden, überwiegend schon publizierten Beiträgen und Rezensionen zu MH und MSM aus den Jahren 2011-2019 (Beitrag 2011f, Neubeitrag 2020a8; Rez. 2015, Rez. 2016a, Rez. 2017; Beitrag 2017a, Beitrag 2016d, Beitrag 2018) und Erstveröffentlichung von sechs aktuellen Beiträgen zur Erzählforschung aus den Jahren 2017-2019 (im Folgenden: 2020a15-20).

**(2020a1) Das Parisurteil – ein klassisches Mythenthema zwischen Mittelalter und Renaissance** (Vortrag Sassoferrato 1992; dt. Neufassung 2019). In: *Ergänzungen 2020*, 5-24: Abriss der literarischen und ikonographischen Gesamtentwicklung des mythischen Standardthemas zwischen Spätantike, Hochmittelalter und Frührenaissance mit der Intention, eine Typologie der z.T. höchst unterschiedlichen Text- und Bildbelege zu präsentieren. Dabei ergibt sich neben dem antiken *tipo classico* des Mythos (A 1) die mittelalterliche poetische Variante ‚Paris bei Hofe‘ (A 2; Verbindung mit der Hochzeit von Peleus und Thetis); weiterhin die philosophisch-christliche Allegorisierung im *Ovide moralisé* (B1; mit poetischer und dramatischer Subvariante B 2-3); schließlich in der Tradition der spätantik-mittelalterlichen *Troiaromane* die historisierende Variante ‚Parisurteil als Traum der Ritters Paris‘ (C), die im Nordbereich bis etwa 1540 dominierte, während die italienische Renaissance ab dem 15. Jh. den antiken *tipo classico* (A 1) wiederentdeckte und für die weitere Kunstentwicklung als grundlegend konstituierte.

**(2020a2) Rezeptionsformen des griechischen Mythos in der Bildenden Kunst der Moderne: Fallbeispiel ‚Parisurteil‘** (Vortrag Universität Mainz 1999). In: *Ergänzungen 2020*, 25-37: Typologie der unterschiedlichen Rezeptionsformen des bekannten Standardthemas im Verlauf der Bildenden Kunst der Moderne (im Anschluss an Beitrag 1997a) mit drei verschiedenen Grundtypen und ergänzender Präsentation von jeweils exemplarischen Bildbelegen: (A) Alte Mythen in neuem Gewand; (B) Wandel der Mythen als Zeichen der Zeit; (C) Metamorphosen der Avantgarde.

**(2020a3) Die Wiedergeburt des antiken Mythos in der Kultur der italienischen Frührenaissance** (Vortrag Universität Jena, Mommsen-Gesellschaft 1999; mit Nachtrag 2019). In: *Ergänzungen 2020*, 38-54: Disposition nach Art eines Renaissance-Triptychons mit dem Erbe des westlichen Mittelalters als linkem Seitenflügel, dem Erbe der griechisch-römischen Antike als Hauptbild (mit kleiner Predella zur Wiederentdeckung der antiken Kunst) und dem Erbe von Byzanz als rechtem Seitenflügel; dabei jeweils Präsentation von exemplarischen Bildbelegen zur Herausarbeitung der wesentlichen Tendenzen, die der italienischen Renaissance zugrunde liegen, mit einem abschließenden Blick auf Botticellis *Primavera*. Im ‚Nachtrag 2019‘ ergänzender Verweis auf das über Byzanz vermittelte Bildprogramm der *Sala di Troia* im Palazzo Ducale von Mantova (vgl. Beitrag 2007b).

**(2020a4) Prometheus in der Bildenden Kunst des ‚Dritten Reiches‘ und der frühen Nachkriegszeit 1933-1949** (Vortrag Bremen, Marcks-Stiftung 2002). In: *Ergänzungen 2020*, 55-65: Mythisches Standardthema als Musterbeispiel zur Unterscheidung von Ikonographie und Ikonologie (Erwin Panofsky). Disposition: (1) Historische und ideologische Voraussetzungen (Entstehung des Mythos; Ideologisierung in der NS-Zeit). (2) Prometheus als Feuerbringer (z.B. Arno Breker, Josef Thorak). (3) Prometheus als Leidensmann (z.B. Max Beckmann, Gerhard Marcks). Vgl. schon die Beiträge 2000b (Plastik/Skulptur im ‚Dritten Reich‘) sowie 2004a (Mythen in ‚antifaschistischer‘ Kunst).

**(2020a5) Zur Chrysalis-Monodie in den Bacchides der Plautus** (Vortrag Université de Dijon 2005; dt. Basisfassung). In: *Ergänzungen 2020*, 66-75: Auf der Basis der Publikation 1974c behandelt der Beitrag die mythologisch mit Abstand interessanteste Passage der Plautuskomödien (*Bacchides* 925ff.) hinsichtlich der z.T. sehr speziellen Verwendung von Stoffen aus dem Troianischen Mythenkreis

und im Blick auf persönliche Motivation des Sprechers sowie Form und Funktion der Darstellung mit dem Gesamtergebnis, dass der überlieferte Text im Wesentlichen sinnvoll und deshalb entgegen der traditionellen Interpolationskritik beizubehalten ist.

**(2020a6) *Odysseus auf Ogygia. Die Kalypso-Episode der Odyssee in der Bildenden Kunst von der Antike bis zur Moderne*** (Vortrag Universität de Dijon 2005; dt. Neufassung 2019). In: Ergänzungen 2020, 76-95: Zusammenstellung von repräsentativen bildlichen Belegen zum Thema mit der Erstellung einer ikonographischen Typologie und dem Ergebnis, dass in der antiken Kunst ein ähnlich begrenztes Interesse am epischen Stoff vorliegt wie in der neueren Entwicklung von Renaissance/Manierismus und Barock/Rokoko, während die Kunst von Klassizismus (z.B. Angelika Kauffmann), Symbolismus (z.B. Arnold Böcklin) und Moderne (z.B. Max Beckmann, Gerhard Marcks) eine erheblich höhere Aufmerksamkeit für die mythische Thematik zeigt.

(2020a7) Nachdruck von Beitrag 2011f in: Ergänzungen 2020, 96-107.

**(2020a8) *Neues von Mythen, Sagen und Märchen*** (2019). In: Ergänzungen 2020, 108-114: Zusammenfassende Ergänzungen zum Gesamtprojekt (im Anschluss an Beitrag 2011f) mit genauen Angaben, welche zusätzlichen Themen (z.B. Polytheismus/Monotheismus) bzw. Bereiche (z.B. Orientalische Erzähltradition; weitere europäische Volksmärchen) für die Veröffentlichung von MH Ntr. 2016/2018 und MSM Ntr. 2016/2018 erarbeitet bzw. erschlossen wurden.

(2020a9) Nachdruck von Rez. 2015 in: Ergänzungen 2020, 115-119.

(2020a10) Nachdruck von Rez. 2016a in: Ergänzungen 2020, 120-124.

(2020a11) Nachdruck von Rez. 2017a in: Ergänzungen 2020, 125-128.

(2020a12) Nachdruck von Beitrag 2017a in: Ergänzungen 2020, 129-132.

(2020a13) Nachdruck von Beitrag 2016d (mit Nachtrag 2019) in: Ergänzungen 2020, 133-136.

(2020a14) Nachdruck des erweiterten Beitrags 2018 in: Ergänzungen 2020, 137-152.

**(2020a15) *Schicksalsdenken, Erlösungshoffnung, Glückserwartung und islamischer ‚Fatalismus‘ in vier Musterbeispielen aus der Erzähltradition*** (urspr. 2017). In: Ergänzungen 2020, 153-193: Eingehende Interpretation des antiken Labdakidenmythos, der mittelalterlichen Sagenlegende von Gregorius (spez. nach Hartmann von Aue), des Grimmschen Märchen *Der Teufel mit den drei goldenen Haaren* (KHM 29) und des Orientmärchens *Die Kaufmannstochter und der Prinz von Irak* (Zusatzmaterial zu *Märchen aus 1001 Nacht*), auch als Belegen des Standardmotivs ‚Geburt und Aussetzung des Königskindes‘, im Blick auf die zugrunde liegende Schicksalskonzeption, ergänzt um einige kulturhistorische Folgerungen zur zentralen Fragestellung mit abschließender narratologischer Einordnung spez. von Mythen und Märchen.

**(2020a16) *Drei außergewöhnliche Freierproben auf einmal im neugriechischen Volksmärchen ‚Das goldene Kästchen‘*** (urspr. 2018). In: Ergänzungen 2020, 194-207: Würdigung des bisher kaum beachteten Volksmärchens und seiner motivischen Besonderheiten (Standardmotiv: *Freierprobe*: ATU 851ff.; Nebenmotive: *Die kunstfertigen Brüder* ATU 653; *Die außerordentlichen Begleiter* ATU 513 u.a.) sowie der hohen erzählerischen Qualitäten (Freierprobe der Rahmenerzählung; drei Binnenmärchen als Erzählungen des sprachbegabten Titelobjekts, darunter das dritte Märchen mit zwei weiteren Freierproben). Nachträge 2019 mit zwei wesentlichen Ergänzungen aus türkischen Volksmärchen, einerseits einer weitgehenden Parallele zum zweiten Binnenmärchen, andererseits der vermutlichen orientalischen Vorlage für das neugriechische Volksmärchen insgesamt.

**(2020a17) *Das neugriechische Volksmärchen ‚Der Herzenskundige‘, auch als Beleg für das übernatürliche Wissen der Vögel speziell in Zaubermärchen*** (urspr. 2018). In: Ergänzungen 2020, 208-213: Behandlung des Volksmärchens von der Insel Skyros (bzw. einer stofflichen Kurzvariante von der Insel Lesbos) mit einem Wundervogel, der goldene Eier legt, und drei bzw. zwei Brüdern, die nach dem Essen von dessen Kopf, Leber und Herz zu einem Königreich, großem Reichtum und der Fähigkeit kommen, den Menschen ins Herz zu sehen. Zur Klärung der ursprünglichen Märchenfassung dienen neben der Kurzversion aus Lesbos auch zwei türkische Volksmärchen. Abschließende Bemerkungen gelten der besonderen Bedeutung von Vögeln als Trägern übernatürlicher Fähigkeiten speziell in Zaubermärchen (z.B. Vorhersehen der Zukunft, Warnung vor Unheil und Vermittlung höheren Wissens).

**(2020a18) *Die neugriechische Märchennovelle ‚Der Königssohn und die Paschatochter‘, auch im Verhältnis zu antikem Liebesroman und orientalischer Erzähltradition*** (urspr. 2018). In: Ergänzungen 2020, 214-220: Vergleich des Volksmärchens von der Insel Karpathos, dessen Handlung

weitgehend dem alten Grundschema antiker Liebesromane entspricht, einerseits mit den *Aithiopiká* des Heliodoros von Emesa (3. Jh. n. Chr.); andererseits Vergleich der Episode, wie die Protagonistin sich der ‚Übergriffigkeit‘ zweier Männer erwehrt, mit der orientalischen Märchenovelle um die schöne kluge Aruja aus Damaskus (*Märchen aus 1001 Tag*).

**(2020a19) Die neugriechische Märchenlegende ‚Das Goldknäuel‘ zwischen ‚Marienkind‘ (KHM 3) und dem Märchen von Aschenputtel** (urspr. 2019). In: Ergänzungen 2020, 221-224: In der Geschichte von der Insel Patmos schenkt eine arme junge Frau einem hungrigen Mönch eine ganze *pita* und erhält als Gegengabe ein Knäuel Goldfäden. Später überlässt sie das Objekt für das Brautkleid der künftigen Königin, die sie schließlich selbst wird. Am Schluss erweist sich der Mönch als Christus und gibt ihr Absolution für einige kleine Sünden. Zum Aspekt der Legende wird eine Grimmsche Märchenlegende herangezogen, zum Märchenaspekt in Entsprechung zum Aufwiegen des Mädchens gegen das Goldknäuel die ‚Brautprobe‘ mit dem verlorenen Schuh/Pantoffel aus Aschenputtel.

**(2020a20) Die türkische Märchenovelle ‚Die Geschichte vom schönen Halwaverkäufer‘ oder Über Verleumdung unschuldiger Mädchen durch Kleriker und andere** (urspr. 2019). In: Ergänzungen 2020, 225-230: Das in der Tradition der großen orientalischen Erzählcorpora stehende Volksmärchen, das in vielem einer aufgeklärten gesellschaftskritischen Novelle nahekommt, stellt die Leidensgeschichte einer jungen unschuldigen Frau dar, die nach übler Verleumdung bei ihrem Vater durch einen abgewiesenen Muëzzin ihre Heimat verlassen muss und durch den Mord eines übergriffigen Vezirs an ihren Kindern und anschließende Verleumdung bei ihrem Gatten in noch größeres Unglück gerät, ehe sie, in Männerkleidern in ihre Heimatstadt zurückgekehrt, als Halwaverkäufer die beiden Übeltäter zur Rechenschaft zieht. Zum Erzähltyp ‚Verleumdung‘ (ATU 383A; Variante zu ATU 318) werden zwei Nachfolgeversionen des Stoffs von der Insel Skyros und aus Süditalien herangezogen, zur Erzähltechnik (spez. im Finale) als Parallele ein qualitativvolles Einzelstück aus der Ergänzungssammlung der *Märchen aus 1001 Nacht*.

Schließlich zeichnet sich als Abschluss des Gesamtprojekts folgendes Arbeitsvorhaben ab: **(2020b) Hundert Jahre Forschungen zum antiken Mythos (1918/20–2018/20)**. Übergreifende Literatur zum Kernbereich (inkl. Rezeption und Narratologie). Ein selektiver Überblick, zugleich als erste Orientierung zum Gesamtbereich: Erster großer Forschungsbericht zur Thematik seit hundert Jahren mit vorrangiger Berücksichtigung der übergreifenden Standardwerke zum altertumswissenschaftlichen Kernbereich (incl. drei Sonderbereiche: Mythische Vorstufen (spez. Altorientalisches), Römischer Mythos, Heidnische Mythen und christliche Spätantike), aber auch zum rezeptionsgeschichtlichen Ergänzungsbereich und zum narratologischen Gesamtbereich, die beide bisher nicht einmal ansatzweise aufgearbeitet wurden. Das als Desiderat der Forschung seit langem überfällige Arbeitsvorhaben wird mit der Gewichtung realisiert, die Frühphase (bis 1960) eher summarisch und die Mittelphase (bis 2000) angesichts der starken Ausweitung der internationalen Mythosforschung erheblich ausführlicher zu erfassen. Die Ausführungen zur Spätphase (bis zur Gegenwart) und zum Gesamtprojekt des Berichterstatters (2011-2020) versuchen im Anschluss an den bereits in Publikation 2019a, 4-103 vorliegenden Erstentwurf eine Einordnung der jüngsten Forschungsliteratur mit der Intention, begrenzt auch schon künftige Aufgaben der Mythosforschung zu benennen.

### **Nachtrag 2022:**

**(2022a) Hundert Jahre Forschungen zum antiken Mythos (1918/20–2018/20)**. Ein selektiver Überblick (Altertum – Rezeption – Narratologie). Berlin/New York 2022 (Mythological Studies 5); XII, 375 S.: Publikation des Berichts (ISBN 978-3-11-078634-7). Ergänzung auf der Homepage des Verlags Walter de Gruyter durch verbesserte Fassungen der Dokumente 2019a, 2019b, 2020a und die auf den neuesten Stand gebrachten Corrigenda: **(2022b)** Korrekturen und kleinere Nachträge zu den Erstauflagen von *Der antike Mythos* (2011) und *Mythen – Sagen – Märchen* (2012). Mainz/Bad Kreuznach 2022. 32 S.