

ACTA CLASSICA UNIV. SCIENT. DEBRECEN.	L.	2014.	pp. 33–44.
--	----	-------	------------

DER MYTHOS ALS URSPRACHE

VON IBOLYA TAR

Abstract: After discussing some interpretations of myth (Burkert, Jensen, Jaspers, Eliade), the paper deals with the issue of myth's appearance in literary works. The essential substance of a myth can appear in several treatments, according to the artist's intention with regard to several interpretations. After a short survey of allegorical interpretations two myths (Orpheus and Eurydice, the golden age) are discussed in their several variations. In connection with the myth of the golden age Vergil's works are examined to see whether in the Aeneid in particular he created a new myth or rather recreated the myth. In connection with this problem the distinction made between fable and sujet by the Russian formalists is discussed. In answer to the question whether a myth in its artistical appearance can be expressed verbally, Rilke and Hölderlin are cited.

Keywords: myth, allegory, Orpheus and Eurydice, golden age, modern reflections.

Der Mythos spricht nach einem Wort des Sallustios, Zeitgenossen des Kaisers Julian, in seinem Buch *De diis et de mundo* (c. 4) von dem, was niemals geschah, aber dennoch ist. Es stellt sich gleichsam in der 'Zwischenform', in der Vermittlung der zyklischen Wiederholung dar und enthält im Keim den Gedanken des zeitlosen Allgemeinen. Es steht nicht weit von solchen Auffassungen des Mythos im 20. Jh., die den Mythos als solche Erzählung betrachten, die von einer in Zeit und Raum definierbaren menschlichen Gemeinschaft als traditionell und im Wesen persistent wahrgenommen wird, das Wesen als Grundinhalt verstanden, der eine Grundsituation des menschlichen Seins und der Stellung des Menschen in der Welt durch eine Göttergeschichte beleuchtet. Der Mythos ist also eine Erzählung, aber er hat innerhalb von strukturierter, traditioneller Erzählung eine Sonderstellung: Mythen haben eine besondere Bedeutsamkeit. Der Mythos fragt nach dem Wesentlichsten, aber nicht im philosophischen Sinne der unmöglichen Überdenkbarkeit. Dieses Wesentlichste ist während des Entstehungsprozesses eines Mythos eine allgemeine Aktualität, an der – wie Burkert formuliert – immer wieder gearbeitet wurde und die eben darum nicht bedeutungslos geworden ist. „Mythen waren und bleiben Konflikten ausgesetzt; sie entstammen aus Konflikten und tragen Konflikte weiter. Mythen betreiben nicht einseitige Einheits- und Sinnstiftung, sondern sind eher geneigt ... Kom-

mentar zur Wirklichkeit von anderer Warte her leisten.“¹ Einer anderen Definition nach „können wir eine Erzählung nur dann als Mythos bezeichnen, wenn er eine Antwort gibt auf Grundfragen der menschlichen Existenz –, wenn es ihm darum geht, den Ursprung der Welt, des Menschen oder der ihm wichtigen Dinge zu erklären.“² Burkert spricht von angewendeten Mythen: Die verschiedenen Formen, wie z.B. der Ursprungsmythos, der Wandermythos oder der Kulturbringermythos sind insofern angewendet, dass sie in lokale Ansprüche eingebunden erscheinen. „Und doch reicht die Erzähltradition jeweils weiter zurück, sie steht auf tieferen Fundamenten; sie ist nicht zum Zweck direkter Propaganda erfunden ... und lässt darum immer auch andere Bearbeitungen zu.“³ Der Mythos im Allgemeinen soll das leisten, wozu die räumlich und zeitlich begrenzte Geschichte nicht mehr imstande ist: die Versinnlichung der reinen Idee. Immerhin, nicht die Überzeugungskraft alter Antworten auf zeitlose Menschenrätsel begründet die Wirkung mythologischer Konfigurationen, sondern die Implizität von Fragen, die in der Rezeption der Mythen ausgelöst, artikuliert werden. So ist die Zahl der Wiederholungen von Mythen praktisch unendlich, bedingt durch die Verschiebung von Raum und Zeit. Eliade sagt von diesem ewigen Wiederkehr, von *éternel retour*: „Jeder Mythos ... sagt von einem Ereignis aus, das in illo tempore stattgefunden hat und das ein verbindliches Beispiel für alle Handlungen und 'Situationen' darstellt, die in der Folge dieses Ereignis wiederholen. ... Die Wiederholung ... bringt die Aufhebung der profanen Zeit mit sich und stellt den Menschen in eine magisch-religiöse Zeit hinein, die ... 'ewige Gegenwart' der mythischen Zeit ist.“⁴

Ontologisch bedeutet der traditionelle, spontane Mythos natürliche, immanente Transzendenz. Dieser Charakter wird in der Wiederholbarkeit der Mythen bewahrt, bis zum Moment der Erscheinung des künstlichen Mythos. Da der künstliche Mythos bewusst und tendenziös entsprechend den Interessen einer bestimmten Gemeinschaft geformt wird, ist er im vorhinein von partikulärer Geltung. Anstatt Logos wiederkehrt der künstliche Mythos. Zu seiner Konstruktion und Rezeption bedarf es bestimmter psychologischer, historischer, sozialer Konstellationsfaktoren. Historisch wird seine Entstehung durch Krisenzustände begünstigt. Das Moment der immanenten Transzendenz wird im künstlichen Mythos so weit übertrieben, dass die Immanenz aufgehoben und die Transzendenz tendenziös wird. Die schöpferischen Wiederholungen werden durch den künstlichen Mythos gehemmt, der als zielstrebige Äusserung kollektiver Subjektivität die Verfallsform von Mythologien darstellt.

¹ Burkert 1999, 21.

² Jensen 1965, 30.

³ Burkert 1999, 25.

⁴ Eliade 1986, 496.

Anders steht es mit dem Mythos in künstlerischer, poetischer Bearbeitung. Die poetischen Bearbeitungen nutzen die unendliche Deutbarkeit des Mythos aus, die in der Unendlichkeit des gehaltvollen Mythos liegt.

Mythos im Allgemeinen und in literarischer Verformung sind zwei Seiten ein- und derselben Sache.⁵ Voriger kennt die Dualität von Geschichte und Erzählung nicht. Der Mythos hat nur eine, d.h. originelle Bedeutung. Sobald er zum literarischen Text wird, gehört seinem Wesen die Umdeutbarkeit zu. Der Mythos überlebt die zu ihm gebundene Kultur, aber in diesem sekundären Sein wird zu ihm ein veränderter Gebrauchskreis und Bedeutung angeschlossen. Unvorstellbar ist eine Narration, die einen Mythos pur wiederholte. „Erzählen heisst immer wieder zu erzählen und dies bedeutet auch zu widersprechen.“⁶ Die variierende Wiederholung gehört zu den elementaren Formprinzipien aller Kunst. Literarische Wiederholung des Mythos enthält in sich immer das Moment der Differenz, die eine ästhetische Realisierung als individuelles künstlerische Werk erst möglich macht.

Mythos in seiner literarischen Erscheinung ist intenzionelle poetische Fiktion, seine verschiedenen Fassungen sind poetische Aktualisierungen eines Denkens. Die poetische Version eines Mythos integriert einzelne Elemente in eine umfassende Vision, die oft – unter anderen – eschatologischen Charakter hat, inwiefern sie die von den Menschen erlebte Zeit totalisiert.

Die diachronischen Erscheinungsformen des Mythos können sich genau wegen der Veränderung der poetischen Intention auf verschiedenen Ebenen verwirklichen: auf der literarischen *aemulatio* (z.B. die hellenistische Dichtung), des Paradigmas, der Metapher, des Symbols, der Allegorie. Hier ist es nicht zu vermeiden einige Worte über die Allegorese zu sagen, die als Unterstellung eines rationalen Sinnes durch allegorische Auslegung zu verstehen ist gegenüber der Allegorie, die eine freiere Verwendung des Mythos ist zum Zwecke dichterisch erhöhten Ausdrucks.

Die Allegorese trug dazu bei die Tradition bestimmter antiker Autoren und Werke durch die Spätantike und durch das Mittelalter lebendig zu erhalten, aber zur Zeit des Humanismus führte die Kritik der Humanisten und sogar der Kirche, genauer gesagt mehr der christlichen Reformer dazu, dass die christliche Allegorese heidnischer Autoren durch das Konzil von Trient offiziell verboten wird. Es ging soweit, dass „auf dem ersten päpstlichen Index von 1559 sich unter der Ketzerei verdächtigten Werken auch die *in Ovidii Metamorphoseos libros commentaria sive enarrationes allegoricae vel tropologicae* finden.“⁷ Der bekannteste Beispiel für die christliche Allegorese ist die 4. Eklo-

⁵ S. dazu Pépin, 1976.

⁶ Lévi-Strauss, 1971, 171.

⁷ Guthmüller 1997, 48.

ge Vergils. Wir kennen gut die Interpretation von Laktanz, Augustin und nicht zuletzt die berühmte Rede von Constantin dem Grossen. Weniger bekannt ist vielleicht eine pseudo-augustinische Predigt aus dem 5.-6. Jh. mit dem Titel *Sermo contra Iudaeos, paganos et Arianos*, wo in einem Abschnitt Patriarchen, Propheten und schliesslich auch Heiden, darunter Vergil, aufgerufen werden, die jeweils mit einem Spruch für Christus Zeugnis ablegen. Vergil wird ein Vers aus der 4. Ekloge in den Mund gelegt: *Iam nova progenies caelo demittitur alto*. Dieser Teil der Predigt wurde vom Mittelalter bis in das 16. Jh. hinein häufig als liturgische Weihnachtslesung vorgetragen. Merkwürdiger ist, dass auch die Metamorphosen christlich interpretiert werden konnten. Der erste systematische allegorische Metamorphosen-Kommentar ist Ende des 12. Jahrhunderts entstanden mit dem Titel *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* des Arnulf von Orléans. Er schreibt unter der Rubrik *intentio des accessus*: „Ovids Absicht ist es, von der Verwandlung zu sprechen, damit wir nicht nur Einsicht bekommen in die Verwandlungen, die äusserlich in den körperlichen Dingen geschehen, sondern auch in die Verwandlungen, die innerlich, z.B. in der Seele geschehen.“⁸ Dieses Werk beeinflusst die spätere Deutung im Milieu der Schule und Universität. Die Kirche weist auch nicht die Einbeziehung von Mythen ab – das bedeutet hauptsächlich die Einbeziehung von den in den Metamorphosen erzählten Mythen (das Werk wurde als mythologisches Handbuch betrachtet). Das geschieht eben weil die Mythen so starkes Interesse finden und so darf man sich ihrer in der Predigt bedienen. Das Ziel muss freilich sein, die Mythen in den Dienst des christlichen Glaubens zu stellen.⁹ Weitgehende Wirkung hatten z. B. folgende Werke: *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, entstanden vor 1342 in Avignon und überarbeitet vom Autor, Pierre Bersuire nach 1350 in Paris, oder der *Ovide moralisé*, den Anfang des 14. Jahrhunderts ein anonym Franziskaner verfasste.¹⁰ Etwa aus derselben Zeit wie der *Ovidius moralizatus* stammt die *Genealogia deorum gentilium* von Boccaccio, die erst über 100 Jahre später, in 1472 erschien, aber dann um so mehr Wirkung hatte. In diesem Werk lassen sich schon die neuen humanistischen Tendenzen erkennen. Boccaccio greift über Ovid hinaus, sein Ziel ist die Vollständigkeit, zugleich will er die antike mythographische Literatur wieder beleben. Auf den Spuren von Varro,¹¹ den er durch Augustin kennt, unterscheidet er verschiedene Schichten des Mythos: den *sensus litteralis* oder *historialis*, die drei *sensus allegorici*, nämlich den *sensus moralis*, *allegoricus* (im engeren Sinn) und *ana-*

⁸ Guthmüller 1997, 55.

⁹ Guthmüller 1997, 43.

¹⁰ Guthmüller 1997, 46; Brisson 1996, 195-197.

¹¹ Varro stellt die mythische Theologie der physischen Theologie der Philosophen und der staatlichen Theologie gegenüber.

gogicus.¹² Boccaccio bezieht also den historischen und den naturphilosophischen Sinn in seine Deutungen ein. Sein Traktat bekommt dadurch auch den Charakter einer Enzyklopädie des antiken Wissens. Boccaccio ist zugleich Bahnbrecher der ästhetischen Auffassung von Mythen, er betrachtet die *Genealogia* nicht zuletzt als eine Sammlung poetischer Stoffe.¹³ Diese Verständnis wirkt auf die Mythenrezeption der höfischen Milieu zur Zeit des Humanismus aus, eine andere Abzweigung, die auf der *Ovidius moralizatus*-Tradition basiert ist die anspruchslose, erbauliche volkssprachliche Literatur, wie z.B. Bonsignoris *Ovidio Methamorphoseos vulgare*¹⁴.

Ein interessantes Beispiel für die Allegorosierung eines Mythos ist die Orpheus-Eurydice-Einlage in der *Consolatio Philosophiae* des Boethius: Die Gedicht-Einlage selbst ist eine poetische Allegorie, die Allegorese ist im Prosatext zu finden. Durch diese Zweischichtigkeit hat Boethius sein Material in eine Moralisation umwandelt – das ist eigentlich Übergang zur Auffassung des Mythos im Mittelalter. Orpheus ist Beispiel für den in die Wollust des Fleisches gesunkenen Menschen und Eurydice symbolisiert die Schuld, in deren Folge Orpheus in die Unterwelt hinuntersteigt. Die Erzählung wird von einer moralischen Lehre abgeschlossen: Boethius will einerseits die hinunterziehende Kraft der Wollust, andererseits die Möglichkeit eines Weges der Seele in die Läuterung darstellen.

Diese allegorische Erklärung steht nicht allein, im frühen Christentum treffen wir auf manche solche, wo ein anderes Motiv allegorisch interpretiert wird. In den Katakomben des späten ersten und frühen 2. Jahrhunderts n. Chr. finden wir solche Fresken, wo Orpheus eindeutig in der Gestalt des guten Hirten erscheint. In der späteren Zeit nimmt Christus stufenweise die Stelle des Orpheus in den bildlichen Darstellungen ein. Das frühe Christentum – wahrscheinlich auf den Spuren der Orphik – sah in der harmonisierenden, Liebe ausstrahlenden Gestalt des Orpheus eine gewisse Präfiguration Christi.

Der antike Mythos vermittelt eine ganz andere Orpheus-Figur. Folgende Elemente sind in den verschiedenen Varianten betont: Orpheus als überragender Dichter und Sänger mit Zauberkraften, Orpheus als Dichter und Sänger par excellence, Orpheus als Vertreter der sogar den Tod überwindenden Liebe. Die zwei bekanntesten Bearbeitungen des Mythos stammen von Vergil und Ovid. Sie sind wohlbekannt, so kann auf eine nähere Darstellung von diesen verzichtet werden. Auf jeden Fall sind diese zwei Dichter, die im 15.-16. Jh. die Tradition des Orpheus-Mythos bestimmen, dessen Volkstümlichkeit in der Renais-

¹² Guthmüller 1997, 49.

¹³ Zu Boccaccio s. Guthmüller 1997, 49-53; Brisson 1996, 185-186.

¹⁴ Giovanni dei Bonsignori: *Ovidio Maetamorphoseos vulgare*. Im Druck ersch. 1497 Venedig, entstanden zw. 1375-1377.

sance der in der Antike gleich kam. Orpheus wurde Symbol der reinen, erlösenden Kunst. Nach der Renaissance war die Musik das Hauptgebiet der neuen Bearbeitungen und wir können es fast für symbolisch halten, dass die Revolution der Oper eben mit einem Werk über Orpheus begann, mit dem *Orfeo* von Monteverdi (1607), aber ganz am Anfang der Operngattung steht ebenfalls dieser Mythos, die *Euridice* von Peri. (1600).

Es kann ebenfalls als symbolisch betrachtet werden, dass das weltliche Drama im 15. Jh. in Italien seinen Anfang in einem den Orpheus-Mythos bearbeitenden Werk, in Polizianos *Favola di Orfeo* hat. Poliziano wurde in 1480 von dem Mantovananer Kardinalen, Francesco di Gonzaga beauftragt auf die Doppelhochzeit von Clara Gonzaga und Gilbert de Montpensier bzw. von dem gleichnamigen Francesco Gonzaga und Isabelle d'Este ein Bühnenspiel zu schreiben. Das Stück wurde übrigens nicht aufgeführt, weil das Hochzeitsfest nicht stattfand. Poliziano entschuldigt sich für den *stilo volgare*,¹⁵ d.h. für den Gebrauch der italienischen Sprache. Daraus spricht der Humanist, der die lateinische Sprache für die Bearbeitung eines antiken Mythos wahrscheinlich für würdiger hielt. Später wurde die *Favola* u. a. eben deswegen als ein Werk von literaturgeschichtlichen Bedeutung betrachtet: als das erste profane italienisch geschriebene Bühnenwerk. Polizianos Neuerung galt nicht nur für die Thematik (anstatt religiöser Themen hat er einen antiken Mythos gewählt), sondern auch für die Form. Der Prolog der *Favola* erinnert zwar an die Vorrede der antiken Komödien oder der *sacra rappresentazione*, aber danach folgt eine neuartige Vielfalt von Gattungen, Metra, Strophen. Die Dialoge erinnern uns an den Ton der antiken Ekloge, die lyrische Stimmung wechselt sich mit der balladenartigen.

Poliziano hat sein Material aus Vergil und Ovid genommen. Seine Symbolik bleibt meistens in dem von den zwei antiken Dichtern bestimmten Rahmen.

In gewisser Hinsicht waren die *sacre rappresentazioni* die Vorbilder für Poliziano. Er beginnt sein Werk auch mit einem Prolog und die weiteren Teile werden auch bei ihm nicht auf Akte geteilt. Anstelle der Hölle tritt die Beschreibung der Unterwelt mit den aus den antiken Autoren bekannten Gestalten: Pluto, Proserpina, Minos, Cerberus und die in der Unterwelt leidenden Schuldigen. Im weiteren sind nur die antiken Vorbilder bestimmend. Die Kulisse ist Arkadien, in deren Gestaltung die Wirkung der antiken Bukoliker, Theokrit, Vergil und Calpurnius zu entdecken ist. Hier findet der Dialog von Mopso und Aristeo statt, dessen Elemente unverkennlich aus der antiken Hirtendichtung stammen. Der Dialog der Hirte, die Flucht der Euridice vor Aristeo verleiht dem Material mehr Dynamik im Vergleich mit den antiken Bearbeitungen. Orfeo erscheint erst später mit einem lateinischen Loblied in sapphi-

¹⁵ Maier 1966, 392, n. 34.

schen Strophen auf den Kardinalen Gonzaga. Dieses Moment zeigt die Unzerrennlichkeit der höfischen Kultur und der humanistischen Ideologie. Das Loblied ist Ausdruck des Ideals von der Kultur und Zivilisation: für einen Humanisten ist eine würdige Dichtung nur auf italienisch vorstellbar; der Angeredete ist der Förderer, dem die Förderung dieser Kultur zu verdanken ist. Da auch Orfeo Kulturstifter ist, kann nur er der Vortragende des Loblieds sein.

Orfeo erfährt die Nachricht über den Tod der Euridice, während er singt. Die Beschreibung seiner Verzweiflung, seiner Anbetung an die unterirdischen Gottheiten entsprechen der Beschreibung des Ovid. Poliziano erweitert die Geschichte mit manchen Motiven, der Weg zur Unterwelt wird z.B. malerisch beschrieben. Poliziano ist mehr lyrisch als pathetisch. Bei ihm bleiben die stärkeren Farben weg, Harmonie und Zärtlichkeit beherrschen die Stimmung. Orfeo siegt durch die Schönheit seines Liedes.

In fast allen Stellen der Favola können wir feine Abweichungen von den antiken Mustern feststellen, die immer zur Durchsetzung der Bühnendramaturgie dienen. Als Orfeo z.B. Euridice das zweite Mal aus der Unterwelt mitnehmen möchte, gestaltet Poliziano die Szene dadurch dynamisch, dass eine der Furien sich gegen Orfeo wendet.

In der Antike war die *imitatio* und *aemulatio* bestimmend für die Literatur. Poliziano lässt mit der Nachahmung und schöpferischer Neugestaltung des antiken Materials diese antike Tradition weiterleben.

Wodurch ist die Vielfältigkeit der Favola bestimmt? Poliziano gebraucht sehr verschiedene Elemente: die bukolische Dichtung, die mythologischen Erzählungen der antiken Dichter, die Schöpfungen des zeitgenössischen volgare. Damit hat er eine neue Gattung geschaffen. Aus der Favola können wir auch auf die humanistische Ästhetik und auf das Weltbild von Poliziano folgern. Der Gebrauch von den unterschiedlichen Elementen entspricht dem ästhetischen Ideal der *varietas*. Die auf den ersten Blick inkonsistente Figur der Euridice – wir lernen sie aus der Beschreibung von Thyrsis kennen, später sind wir Zeugen ihrer Flucht vor Aristeo, dann ertönt ihre Stimme als die eines körperlosen Schattens – wird durch die Triade der Schönheit, Jugend und Liebe zusammengehalten, wo gegenüber die das menschliche Leben bedrohenden Figuren und der Tod gestellt sind. In der Interpretation von Poliziano wird durch den Orpheus-Mythos der unversöhnliche Gegensatz von Leben und Tod, Licht und Dunkelheit, Gut und Böse ausgedrückt. Die Neugestaltung des mythischen Dichters, durch dessen Gesang die tote Welt lebendig wird, die zügellosen Leidenschaften gezähmt, die unterirdischen Gottheiten besiegt werden, ist eine Bekenntnis für die Macht der Dichtung und Verherrlichung der Rolle des Dichters. Die Kraft des dichterischen Wortes, der Glaube an die Heiligkeit der Dich-

tung – die Botschaft von Poliziano – wird durch die Gestalt des Orpheus vermittelt.¹⁶

Was bleibt davon für das 20. Jahrhundert? Wenn wir Tennessee Williams' *Orpheus Descending*, Cocteau's *Orphée*, die *Euridice* von Anouilh oder den Film *Orfeo negro* von M. Camus betrachten: Grundelemente, wie Orpheus als eine Art von Künstler, die Gestalt der Geliebten, ihr Tod, als Unterwelt interpretierbare Szenerie. Aber der Dichter oder der Künstler scheitert sich, d.h. die Kunst hat keine Erlösungskraft mehr, die Kunst versinkt im grauen Meer des alltäglichen Lebens.¹⁷

Nähern wir uns jetzt von einer anderen Seite an den Mythos und an seine poetische Version. Die poetische Version ist eine künstlerische Konstruktion, die in der Definition von Sklovskij die Definition des *sujet-s* ist.¹⁸ Es wird bei ihm und auch bei anderen russischen Formalisten dem *Material*, das als Fabel definiert wird, gegenübergestellt. Die 'kanonische' Definition der Begriffe 'Fabel' und 'Sujet' hat Boris Tomasevskij gegeben.¹⁹

„Die Fabel ist die Gesamtheit der Motive in ihrem logischen kausal-temporalen Zusammenhang, das *Sujet* ist die Gesamtheit derselben Motive, aber in der Abfolge und dem Zusammenhang, in dem sie im Werk gegeben sind.“

Aus diesen Definitionen wird es klar, dass es in ihnen um zwei Aspekte desselben narrativen Textes geht. Da aber der Mythos einen speziellen Fall darstellt, ist es m.E. gerechtfertigt den einen Aspekt (die Fabel) als textexternen, den anderen (das *sujet*) als textinternen Begriff zu gebrauchen. Die Fabel ist also mit dem Mythos an und für sich identisch, als *Sujet* interpretieren wir die Mythosbearbeitungen. Wenn wir einen der bekanntesten Mythen, den von den Weltaltern (in seiner aufgrund der Varianten erschließbaren möglichst vollkommenen Form) als Beispiel nehmen, können wir ihn als Fabel betrachten. Und als *Sujet* interpretieren wir eine der Bearbeitungen, die vergilsche, deren Aussage aus der besonderen Absicht des Dichters zu erklären ist. Im *sujet*-Begriff ist übrigens auch ein anderer Sinn inbegriffen: die Entfernung vom Glauben an den ursprünglichen Mythos/Fabel. Mit dem Gedanken, dass Götter erscheinen oder aber das Goldene Zeitalter im hesiodischen Sinne zurückkehren könnte, ist im Horizont des vergilschen Wirklichkeitsbegriffs nicht mehr zu spielen. Wenn Vergil davon spricht, muss er konsequent nicht mehr nur auf ein einschlägiges Ereignis im Kontext seiner Wirklichkeit, sondern auf einen radi-

¹⁶ Tar, 1994, 229-238.

¹⁷ S. dazu: Hofmann 1999, 153-198.

¹⁸ Sklovskij 1969-1972, Bd. 1, 38-39.

¹⁹ Томашевский 1925, 133-161.

kalen Wandel dieser Wirklichkeitsstruktur selbst hoffen dürfen. „Was die Welt eigentlich sei – nicht das, was man gewöhnlich dafür hält, sondern die eigentliche, die wahre, die ganze, die heile Welt, die keineswegs vor allen Augen steht, sondern höchst verborgen, vielleicht heute gar nicht da, ja vielleicht noch nie da gewesen, sondern erst etwas zukünftiges ist – das ist die eigentlich bewegende Frage.“²⁰

Die Wendung des Zeitaltermythos ist bei Vergil schon in der 4. Ekloge vollzogen: das goldene Zeitalter wird in die Zukunft der Geschichte projiziert, was zugleich die Wendung der eindeutig zyklischen Geschichtsauffassung in eine eschatologische bedeutet. Aber im Gedicht überlagern zwei Zeiteinteilungen einander. Die andere ist die *magnus saeculorum ordo*, dem die *ultima aetas* angehört. Die historische Zeit fehlt in beiden im Gedicht wirkenden Zeiteinteilungen (Zeitalter, *magnus saeculorum ordo*), wogegen der Zeitpunkt des Einbruchs der *ultima aetas* in der 4. Ekloge genau definiert ist. Historische und mythologische Zeit fließen hier ineinander. Das Hinübertreten ins Mythologische (die Schilderung des Goldenen Zeitalters) ist die Brücke zwischen der erst jetzt überwundenen negativen Wirklichkeit (Bürgerkriege) und der Hoffnung (bedingt durch ein geschichtliches Ereignis, den brundisischen Vertrag), sowie der Sehnsucht nach dem Weiterexistieren des erreichten Zustandes. Die Vergangenheit ist Furcht, die Gegenwart Hoffnung, die Zukunft Sehnsucht – Ausdruck der Spannung zwischen diesen wird durch die Verwendung und Neugestaltung des Mythos gegeben.

In den *Georgica* ist die historische Zeit und der Raum nicht aufgehoben, im Gegenteil, letzterer wird in seiner Konkretheit noch verstärkt: in der *laus Italiae* (II 149-154) wird Italien als saturnische Erde gekennzeichnet. Die Realitätsbezogenheit wird auch durch die gegenüber Hesiod neue Deutung des Zeitwandels unterstrichen: das Los der mühseligen Arbeit wird als göttlicher Wille und somit positiv interpretiert (I 121-124). Die Charakteristika von zwei Zeitaltern wirken also in der Bauernwelt: die des eisernen (mühselige Arbeit) und die des goldenen (Frieden, Reinheit, Gerechtigkeit). Die Zukunftsorientiertheit ist im Gedicht nicht so stark (das Heil wird zwar in der Gestalt des Octavian gesucht – I 498-501). Bedingt auch durch die Gattung des Gedichts ist in Bezug auf die Mythosverwendung die starke Gegenwarts- und Vergangenheitsbezogenheit sowie die Paradigmenartigkeit charakteristisch.

In der *Aeneis* erreicht Vergil mit der Heraushebung bestimmter Elemente des Zeitaltermythos, dass er Augustus und die *pax Romana* indirekt verherrlicht, dass er solche mythische Zusammenhänge und sekundäre Bedeutungen schafft, durch die Augustus nicht auf der primären Ebene der Erzählung, son-

²⁰ Bröcker 1958, 35.

dem durchschimmernd und auf eine höhere Stufe gehoben als Erfüller von dem Schicksal Roms erscheint. Würde das Epos in dieser Weise einen künstlichen Mythos darstellen? Werkextern, in der realen historischen Welt unbedingt. Aber im Werk selbst kann Vergil es durch die bewusste künstlerische Konstruktion vermeiden. Nur die Saturn-Geschichte wird von ihm als Mythos gehandhabt. Durch für mehrere Figuren gültige und geschaffene typologische Entsprechungen erreicht er, dass die mythische Bedeutsamkeit auch auf die Gestalt des Augustus herausstrahlt (VI 792-794).

Einen werkexternen Gedanken – die Bewertung der augusteischen Leistung – kann Vergil durch den Mythos als typologisches Beispiel werkimmanent umgestalten, und ebenso mit der Hilfe des umgedeuteten Mythos, mit der Aufeinanderbeziehung der verschiedenen Zeitebenen, mit den voraus- und Zurückweisungen kann er die römische Geschichte als eine teleologische Entwicklung darstellen. Drei Kardinalpunkte von diesem sind die Rede des Jupiter im 1., die Worte des Anchises im 6., die Erzählung des Euander und die Schildbeschreibung im 8. Gesang. Die Achse des Werkes wird durch diese getragen, durch sie wird der ganze Prozess der römischen Geschichte bis zur Gegenwart des Vergil auf eine höhere, mythische Ebene erhoben.

Vergil ist also nicht einfach ein mythosbearbeitender Dichter, sondern ein Mythos-schaffender. In der Unendlichkeit der Rezeptionsmöglichkeiten des Mythos ist es auch möglich. Das können wir auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts erleben, denken wir an die Joseph-Tetralogie von Thomas Mann oder an den mythische Zeit schaffenden Roman von Marquez, an den „100 Jahre Einsamkeit“.

Ich möchte noch eine andere Ausdrucksform des Mythos in Kunstwerken erwähnen. Dazu zuerst ein Zitat von Karl Jaspers²¹:

„Erschlossen werden die Mythen ... erst, wenn wir sie verstehen. Der Mythos ist nicht schon die Erzählung als solche, sondern erst das, was darin liegt an Bedeutung. Die Bedeutung im Mythos spüren wir, ohne sie zu erkennen. Wir erleben sie, ohne sie zu wissen. Die Mythen sind wie ein unendlich wogendes Meer von Bedeutungen, die in die Tiefe des Seins und meines Seins dringen.“

Wer kann die Bedeutung des Mythos in einer mythenloser Gesellschaft spüren? Am besten vielleicht der Künstler bei der Betrachtung eines antiken Kunstwerkes, der Künstler, der auch verborgenere Dimensionen erfassen kann. Als ob Jaspers in Hinblick auf Rilkes Apollo-Gedichte seine Definition gegeben hätte. Der „Frühe Apollo“ und der „Archaische Torso Apollos“ sind in 1906 und

²¹ Jaspers 1965, 56.

1908 entstanden. Wollte Rilke damit die bildende Kunst sagbar machen? Wie der Archäologe Ulrich Hausmann in der Analyse der beiden Gedichten meint?²²

Früher Apollo

*Wie manches Mal durch das noch unbelaubte
Gezweig ein Morgen durchsieht, der schon ganz
im Frühling ist: so ist in seinem Haupte
nichts, was verhindern könnte, dass der Glanz*

*aller Gedichte uns fast tödlich träfe,
denn noch kein Schatten ist in seinem Scham,
zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe,
und später erst wird aus den Augenbrau'n*

*hochstämmig sich der Rosengarten heben,
aus welchen Blätter, einzeln, ausgelöst
hintreiben werden auf des Mundes Beben,*

*der jetzt noch still ist, nie gebraucht und blinkend
und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend,
als würde ihm sein Singen eingeflösst.*

Archaischer Torso Apollos

*Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,*

*sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leichten Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.*

*Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle*

*und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.*

Ja, er konnte das Kunstwerk in Worte fassen, das Kunstwerk, das nicht zufällig eben ein Apollo-Torso ist. Er hat den Mythos – die antike Gottheit – als wirkende Kraft vor uns gestellt. Rilke im 20. Jahrhundert spürt diese Wirkung

²² Hausmann 1947.

direkter, als Hölderlin ein Jahrhundert früher. Sein Gedicht *Brot und Wein* spricht über das Thema Mythos und Dichtung, über den Mythos, der vom Dichter nicht immer fassbar gemacht werden kann, weil die göttliche Inspiration auch furchtbar sein kann:

*Endlos wirken sie da und scheinen's wenig zu achten,
Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.
Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen,
Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.
Traum von ihnen ist drauf das Leben.*

Bibliographie

- Brisson 1996 = Brisson, L.: *Einführung in die Philosophie des Mythos*. Bd I. WBG Darmstadt.
- Bröcker 1958 = Bröcker, W.: *Dialektik, Positivismus, Mythologie*. Frankfurt/Main.
- Burkert 1999 = Burkert, W.: *Antiker Mythos – Begriff und Funktion*. In: Hoffmann, H. (ed.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen.
- Eliade 1986 = Eliade, M.: *Die Religionen und das Heilige*. Frankfurt/Main.
- Guthmüller 1997 = Guthmüller, B.: *Formen des Mythenverständnisses um 1500*. In: Horn, H.-J., Walter, H. (edd.): *Die Allegorese des antiken Mythos*. Wiesbaden.
- Hausmann 1947 = Hausmann, H.: *Die Apollo-Sonetten Rilkes und ihre plastischen Urbilder*. Hrg. Gebr. Mann, Berlin (Kunstwerk und Deutung, Heft 2).
- Hofmann 1999 = Hofmann, H.: *Orpheus*. In: Hofmann, H. (ed.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen.
- Jaspers 1965 = Jaspers, K.: *Mythos und Philosophie*. In: K. Hoffmann. *Die Wirklichkeit des Mythos*. Drömer/Knaur Verlag, München – Zürich.
- Jensen 1965 = Jensen, E.: *Mythen der Naturvölker*. In: *Die Wirklichkeit des Mythos*. Knaur Verlag, München.
- Lévi-Strauss 1971 = Lévi-Strauss, Cl.: *Mythologiques IV*. Paris 1971.
- Maier 1966 = Maier, I.: *Ange Politien*. Genève.
- Pépin 1976 = Pépin, J.: *Mythe et allegorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, 2. Auflage. Paris (Les Études Augustiniennes).
- Sklovskij 1969-1972 = Sklovskij, V.: *Der Zusammenhang zwischen dem Verfahren der Sujetfügung und dem allgemeinen Stilverfahren*. In: Sklovskij, V., Stempel, W. (edd.): *Texte russischer Formalisten*. 2 Bände, München.
- Tar 1994 = Tar, I.: *Orpheus in der Antike und bei Poliziano*. In: Kürtösi, K., Pál, J. (edd.): *Celebrating Comparatism*. Szeged.
- Томашевский 1925 = Томашевский, Б.: *Теория литературы*. Ленинград.

(ISSN 0418 –453X)