

Antike Mythen und ihre Rezeption

Ein Lexikon

Herausgegeben von Lutz Walther

Philipp Reclam jun. Stuttgart

FB 4018 W237

RECLAM TASCHENBUCH Nr. 20051

Alle Rechte vorbehalten

© 2003, 2009 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

Reihengestaltung: büroecco!, Augsburg

Umschlaggestaltung: Eva Knoll, Stuttgart, unter Verwendung
einer Skulptur von Gian Lorenzo Bernini:

Testa di Medusa, 1630

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen

Printed in Germany 2009

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

ISBN 978-3-15-020051-3

www.reclam.de

Bibliothek
Deutsche Philologie & Komparatistik
Universität München

75G-8840

Inhalt

Vorwort 7

Achilleus 9

Agamemnon und Klytämnestra 17

Amor → Eros

Amphitryon 24

Antigone 32

Aphrodite/Venus 39

Apollon (Phoebus) 44

Ariadne 52

Bacchus → Dionysos

Dädalus und Ikarus 59

Dionysos/Bacchus 65

Echo 73

Elektra 80

Eros/Amor 86

Europa 94

Gorgo → Medusa

Herakles/Herkules 101

Hermes/Merkur 107

Ikarus → Dädalus

Kassandra 116

Klytämnestra → Agamemnon

Kore → Persephone

Lucretia 122

Medea 130

Medusa (Gorgo) 136

Merkur → Hermes

Narziss 144

Einen hoch komplexen Umgang mit dem Narziss-Stoff und der Dichterthematik weist Heinrich Dominiks tragische Komödie *Der Mensch in den Drähten* (1919/20) auf. In ihr kommt – anders als z. B. in Werner Riemerschmids Komödie *Die Liebe des Narziß* (1955) – die in der Rezeption bewiesene Vielschichtigkeit des Mythos voll zum Tragen. Nicht nur das Verhältnis von Künstler, Kunstwerk und Welt ist reflektiert, sondern der Mythos dient überdies parabelhaften Aussagen über Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft, dargestellt durch Narziss und die übrigen *dramatis personae*. Eine Rolle spielt neben dem Motiv der Spiegelung auch die Thematik von feuriger Leidenschaft für sich selbst und abweisendem Verhalten gegen andere. Zudem werden Verwandlung und Tod, Fragen von Schuld und Sühne sowie poetologisch-ästhetische und psychoanalytische Befunde der Zeit ins Spiel gebracht.

In dem Gedicht *Der Narziß* erteilt Bertolt Brecht 1922 der selbstreferenziellen Literatur der Zeit eine harsche Absage. Zu diesem Zweck travestiert er die Gleichung *Narziss = Dichter* unter Rekurs auf die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der Psychoanalyse hergestellte Verbindung von Narzissmus und Autoerotismus. Er setzt einen Narziss in Szene, dessen Dichtung als Akt der Onanie erscheint. Brechts Verweis darauf, dass das dichterische Schaffen im Grunde narzisstische Züge trägt, wird im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer ersichtlicher. Selbstbezüglichkeit erhält nicht nur diskursiv Geltung, sondern bestimmt auch die narrative Struktur von Literatur. Narziss durchdringt sukzessive alle Bereiche der Kultur.

Einen nachhaltigen Reflex findet diese Präsenz in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Hier wird dem mythischen Jüngling ebenso gehuldigt wie abgesagt, seine Selbstliebe beklagt und ihr aufgekündigt. Insbesondere die Dichter setzen sich explizit mit Narziss auseinander. Zu nennen sind u. a. Rose Ausländer, Uwe Berger, Henning Boëtius, Hanns Cibulka, Tanja Dückers, Günter Grass, Uwe Grüning, Rudolf Hagelstange, Helmut Heißenbüttel, Stefan Hermlin, Marie Luise Kaschnitz, Karin Kiwus, Uwe Kolbe, Karl Krolow, Michael Krüger, Dagmar Leupold, Ernst Meister, Inge Müller, Lutz Rathenow, Michael Simbruk, Michael Wewerka, Hansjörg Zauner (ausführlich Renger

2002, 133–166). Doch auch die Prosa verleiht der mythischen Gestalt Geltung, so z. B. die Texte *Narziß* (1960) von Martin Kessel in *Gegengabe. Aphoristisches Kompendium für hellere Köpfe* und *Amy oder die Metamorphose* (1976) von Barbara Frischmuth oder in jüngerer Zeit Peter Handkes Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997) und Friederike Mayröckers Prosaband *das zu Sehende, das zu Hörende* (1997). – Die deutschsprachige Literatur der Zeit zeigt einmal mehr: Narziss ist im Selbstbewusstsein und gesellschaftlichen Leben des modernen und postmodernen Menschen fest verankert.

Almut-Barbara Renger

Orlowsky, Ursula und Rebekka (Hgg.): *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*. München 1992.

Pellizer, Ezio: Reflections, Echos and Amorous Reciprocity: On Reading the Narcissus Story. In: *Interpretations of Greek Mythology*. Hg. v. Jan Bremmer. London u.a. 1987, S. 107–120.

Renger, Almut-Barbara (Hg.): *Mythos Narziß. Texte von Ovid bis Jacques Lacan*. Leipzig 1999.

Renger, Almut-Barbara (Hg.): *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*. Stuttgart 2002.

Vinge, Luise: *The Narcissus-Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*. Lund 1967.

Niobe

Niobe ist die Tochter des Tantalos, die Gemahlin des Amphion, des Königs von Theben. Voller Stolz erhebt sich die Mutter zahlreicher Kinder – die Zahl der Kinder schwankt in der Überlieferung; meist werden je sieben Söhne und Töchter angegeben – gegen Leto/Latona, die nur zwei Kinder geboren habe. Die beleidigte Göttin wird von ihren Kindern gerächt: →Apollon tötet die Söhne auf der Jagd, Artemis/Diana die Töchter im Palast; Amphion nimmt sich das Leben. Die aus Trauer zu Stein gewordene Mutter wird von einem Wirbelsturm zum Sipylos in ihrer Heimat Lydien getragen, wo sie selbst noch als Felsbild Tränen vergießt.

Niobe wird bereits bei ihrem ersten Auftreten in der Literatur als Exempel herangezogen: Im letzten Buch der *Ilias* (XXIV, 602–620) bewegt →Achilleus seinen Gast Priamos, der ihn um Auslösung seines getöteten Sohnes Hektor bittet, mit der Erzählung des Niobe-Schicksals zum gemeinsamen Mahl, habe doch auch Niobe in einer vergleichbaren Situation wieder der Speise gedacht. Ovids Fassung der Niobe-Sage im VI. Buch seiner *Metamorphosen* (146–312) bildet als die ausführlichste antike Darstellung des Mythos neben der *Ilias*-Stelle die wichtigste Vorlage für alle weiteren literarischen Adaptionen des Stoffes. Als charakteristisch für die ambivalente Beurteilung der Niobe-Gestalt erweisen sich im Wesentlichen zwei Rezeptionsmodi: Niobe als Verkörperung des Hochmuts und Niobe als Inbegriff menschlichen Schmerzes.

Die Gestalt der Niobe fand in der Trostliteratur vielfache Verwendung. So führt Hieronymus in einem 396 geschriebenen Trostbrief an Heliodorus Niobe als Beispiel für die allgemeine Wahrheit an, dass jeder Sterbliche viele Leiden ertragen müsse (*Epistulae*, LX,14,4). In diesem Kontext tritt die Schuldfrage in den Hintergrund: Niobe ist die über den Tod ihrer Kinder trauernde Mutter. Sein Zeitgenosse Ausonius widmet zwei Epigramme einer Niobe-Statue (XIII,57 und 58). Das einleitende, in enger Anlehnung an ein anonymes Modell der griechischen Anthologie (XVI,129) formulierte Distichon des Epigramms 57 verleiht dem paradoxen Gedanken pointierten Ausdruck, dass Niobe lebendig in einen Fels verwandelt wurde, dass aber durch die Kunst des Praxiteles aus einem Marmorblock wiederum eine lebendig anmutende Niobe geformt wurde. Im zweiten Distichon dieses Epigramms spielt Ausonius mit dem ambivalenten Sinn von *sensus* (Bewusstsein und Verstand), wenn er Niobe sagen lässt: »Des Künstlers Hand hat alles wiederhergestellt – bis auf den Verstand, der mir allerdings auch fehlte, als ich die Götter beleidigte.«

In der christlich-moralisierenden Rezeption der *Metamorphosen* im Mittelalter wurde der Niobe-Mythos als Beispiel für die Bestrafung menschlichen Hochmuts interpretiert. Diese Deutung hatte bereits Ovid vorgezeichnet, der seine Niobe-Erzählung in den Kontext der Bestrafung menschlicher Hybris durch die Göt-

ter einordnet, befindet sich doch Niobe zwischen Arachne und den lykischen Bauern, auf die Marsyas' Hybris gegenüber Apollo folgt. In diesem Sinn kommentierte auch Arnulf von Orléans in seinen Ende des 12. Jahrhunderts entstandenen *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* den Niobe-Mythos. Während der anonyme Verfasser des *Ovide moralisé* zu Beginn des 14. Jahrhunderts Niobe als Mutter und Ernährerin aller menschlichen Sünden deutet, wobei die Söhne die sieben Todsünden verkörpern, die Töchter aber den Willen zu diesen Taten, bietet Petrus Berchorius (Pierre Bersuire) im XV. Buch seines *Reductorium morale*, dem sog. *Ovidius moralizatus* (die erste Fassung erschien Mitte 1342, die überarbeitete und ergänzte nach 1350), eine andere allegorische Interpretation der Kinder: Die Söhne stehen für die sieben Gaben des Hl. Geistes und die sieben Töchter für die Tugenden (die vier Kardinaltugenden und die drei theologischen Tugenden Glaube, Hoffnung, Liebe). Niobe verkörpert die Hochmütigen, die ihr Glück nicht auf Gott, sondern auf sich selbst zurückführen. Daher nehmen Christus, »die Sonne der Gerechtigkeit« (= Apollo) und Maria (= Diana) die Geschenke des Hl. Geistes sowie die Tugenden den hochmütigen Menschen, die daraufhin verhärten und aus Verzweiflung Tränen vergießen.

Dante beschwört in seiner *Divina Commedia* (1307–1321) innerhalb der Reihe von Beispielen bestrafter Menschen, die sich hochmütig gegen die Gottheit erhoben, auch das Bild der in mitten ihrer vierzehn toten Kinder trauernden Niobe (*Purgatorio*, XII,37–39). Boccaccio trug mit seiner zweifachen Darstellung des Niobe-Mythos in seinen enzyklopädischen Werken, der *Genealogia deorum gentilium* (1360 und 1371/74) und der Biographiensammlung über berühmte Frauen *De claris mulieribus* (etwa 1361–1375), wesentlich zur Verbreitung des Mythos bei. In seiner Lebensbeschreibung der Niobe im XV. Kapitel von *De claris mulieribus* erklärt Boccaccio den Mythos rationalistisch, indem er Niobes Kinder nicht durch Apollons und Dianas Pfeile, sondern an der Pest sterben lässt. Niobe selbst sei durch ihren Schmerz so schweigsam und unbeweglich geworden, dass sie in der Erfindung der Dichter zu Stein erstarrt sei – in ganz ähnlicher Weise hatte bereits Cicero Niobes Versteinerung rational als

Sprachlosigkeit der im Schmerz Verstummen gedeutet (*Tusculanae disputationes*, III,63: »Nioba fingitur lapidea propter aeternum, credo, in luctu silentium«). Die moralisierende Schlussfolgerung des Niobe-Kapitels spiegelt Boccaccios Sicht der Frau in der Gesellschaft seiner Zeit wider: Ganz besonders abstoßend und unerträglich sei es, wenn Frauen hochmütig seien, habe die Natur sie doch als sanfte Wesen geschaffen, sodass es nicht verwunderlich sei, dass sich die Götter über sie eher erzürnten, wenn sie die ihrer naturgemäßen Schwachheit gezogenen Grenzen überschritten. Legte Dante in seiner Darstellung den Akzent auf Niobes Trauer, beurteilt Boccaccio Niobes Schicksal als gerechte Gottesstrafe für ihren dem weiblichen Geschlecht besonders unangemessenen Hochmut.

In den *Emblemata* wird Niobe auf *superbia* reduziert, und alle anderen Elemente sind ausgeblendet. Im *Emblembuch* des Andreas Alciatus von 1550 wird der Hochmut zudem als typisch weibliches Laster verurteilt. Alciatus spielt im Eingang seines Sinnspruchs mit den Worten »siehe das Standbild eines Standbildes« auf die Vorstellung der lebensechten Wiedergabe der schon im Leben versteinerten Niobe an, die in dem von Ausonius ins Lateinische übersetzten und um ein Distichon erweiterten Epigramm zum Ausdruck kommt. Dieses Epigramm inspirierte auch Dichter der Renaissance zu zahlreichen Übersetzungen und variierenden Nachahmungen. Das Epigramm wurde von Celio Calcagnini (Caelius Calcagninus, 1478–1541) adaptiert, ebenso von Faustus Sabaeus, der sich in mehreren Gedichten mit der Niobe-Gestalt auseinandersetzt, von Elio Giulio Crotti († um 1564) ins Italienische übersetzt und liegt als Vorbild einem Emblem des Juan de Horozco (1589) zugrunde (III,16). In der Epoche des Sturm und Drang erfuhr die in der christlich-moralisierenden Tradition üblicherweise negativ dargestellte Niobe-Gestalt eine Umdeutung. Die bedeutendste dramatische Bearbeitung des Stoffes liegt in Friedrich (genannt Maler) Müllers *Niobe* (1778 erschienen) vor. Sein von der zeitgenössischen Kritik abgelehntes *Niobe*-Drama (Wieland etwa spottet in seinen *Abderiten* über Müllers *Niobe*) ist – wie das ebenfalls 1778 erschienene *Faust*-Dramenfragment – ganz im Geist des Sturm und Drang konzipiert. Gleichsam als weibliches Pendant zu

→Prometheus ist Niobe der sich trotzig gegen die Götter auflehrende Mensch, an dem sich die Erbarmungslosigkeit der mächtigen Götter erweist. Aber selbst die furchtbare Götterrache kann Niobe nicht beugen, steht sie doch erst nach dem Verlust ihrer Kinder frei den Göttern gegenüber. Ihre Erstarrung zu Stein aber bedeutet letztlich ihre Verewigung, wie Müller seine Heldin stolz sagen lässt: »Jahrtausende werden die weinende Niobe seh'n!« Schiller hat in seinem Gedicht *Das Siegesfest* das im ursprünglichen Kontext des letzten *Ilias*-Buches auf das Schicksal des Priamos zugeschnittene Beispiel der nach dem Verlust ihrer Kinder wieder Nahrung zu sich nehmenden Niobe zu einer allgemeinen Lebensweisheit degradiert. In der vorletzten Strophe fordert Nestor Hekuba, die Gemahlin des Priamos, auf, dem Vorbild Niobes folgend, den Schmerz zu vergessen: »Denn auch Niobe, dem schweren / Zorn der Himmlischen ein Ziel, / Kostete die Frucht der Ähren, / Und bezwang das Schmerzgefühl. / Denn solange die Lebensquelle / Schäumet an der Lippen Rand, / Ist der Schmerz in Lethes Welle / Tief versenkt und festgebannt.« Anders als im mythologischen Beispiel, mit dem Homers Achill seinen Gast Priamos auffordert, vorübergehend von seinem Schmerz abzulassen (vgl. Schmitz), gilt dem Dichter des Siegesfestes Essen und Trinken (vor allem Bacchus' Gabe ist »Balsam fürs zerrißne Herz«) als Mittel des Vergessens und der Überwindung großen Schmerzes.

Lord Byron lässt im vierten Gesang seiner Verserzählung *Childe Harold's Pilgrimage* (1812–1818) die einst so stolze Siebenhügelstadt, nunmehr nur noch verlassene Ruinenstadt Rom als die »Niobe der Völker«, als »einsame Mutter toter Reiche« apostrophieren: »O Rom! du meine Heimat! Stadt der Seele! / Verwaistes Herz, es kehre ein bei dir, / Einsame Mutter toter Reiche [...]. Die Niobe der Völker! festgebannt / In stummem Weh, entthront und kinderlos, / Den leeren Aschenkrug in welcher Hand, / Des heil'ger Staub verflog im Windesstoß. / Wo blieb die Asch im Grabe Scipios? / Ach, selbst die Gräfte entbehren das Gebein / Der großen Toten, und du flutest bloß, / O Tiberstrom, durch Marmorwüstenein. / Steig auf, du gelbe Flut, und hüll ihr Elend ein! Der Christ, der Gote, Zeit, Krieg, Flut und Brand / Beugten den Stolz der Siebenhügelstadt, / Und Stern um Stern aus ihrer Glorie

schwand [...]« (78–80 Übertr. Otto Gildemeister, überarbeitet von Siegfried Schmitz). Das nunmehr »kinderlose« Rom, das die Toteskämpfe großer Helden und Reiche seiner ruhmvollen Vergangenheit mit ansehen musste, bewahrt nur noch die leeren Särge der Scipionen (die Reste im Museo Pio-Clementino). Angeregt durch Byrons melancholische Klage über die Ruinenstadt, weitet James Thomson in *The Doom of a City* (1857) Byrons Bezeichnung Roms als »The Niobe of nations« (79) auf die gesamte Erde aus: »O thou Niobe of world-stars, with thy fairest and thy best, / with thy vigorous youthful darling lying stone-cold on thy breast!« (II, 264f.)

Nietzsche wertet die Figur der Niobe um: Aus der mythischen Frevlerin macht er den sich mit den sozial höher Gestellten messenden Menschen, der in diesem ungleichen Wettstreit unterliegt. In einem Aphorismus führt er Niobe als Beispiel für den Neid der Götter an: Der »Neid der Götter« entstehe, »wenn der niedriger Geachtete sich irgendwohin dem Höheren gleichsetzt (wie Ajax) oder durch Gunst des Schicksals ihm gleichgesetzt wird (wie Niobe als überreich gesegnete Mutter)« (*Menschliches, Allzumenschliches* II, Der Wanderer und sein Schatten, 30). Nietzsche überträgt die Vorstellung vom göttlichen Neid also auf die gesellschaftliche Rangordnung, die keine Überschreitung eines angeblich standesgemäßen Verdienstes oder Glücks dulde.

Ricarda Huch thematisiert in ihrem *Niobe*-Sonett vor allem den Gedanken des Schmerzes Niobes nach der Tötung ihrer Kinder. Eine von tiefer Resignation gezeichnete Niobe erinnert kaum noch an die frühere verzweifelte Klagende.

In der Tetralogie *Niobe. Klytimestra. Im Taurerland. Niobe am Sipylos* (1985) des Dramatikers Jochen Berg tritt im ersten Stück eine ichbefangene Frau auf, die auch nach der Versteinerung ihrer sieben Söhne und Vergewaltigung und Tod der sieben Töchter trotzig sagt: »groß und stolz und schön wie ehemals/bin ich ein mensch und unterwerf mich nicht.« Während die Versteinerung der Heldin üblicherweise als Strafe, aber auch als Erlösung der Götter gedeutet wird, bittet Niobe am Ende von sich aus um Verwandlung in Marmor. »ICH WILL MARMOR SEIN UND WEISS UND REIN./und hauen menschen nicht aus marmor

neu / die menschliche gestalt aus tiefem wissen./und schöner noch als je das leben war / das zuvor in diesem stein versank./läßt mich marmor sein und einen finden / der aufs neue mich schafft. FÜR IMMER WILL ICH SEIN.« Im letzten Stück der Tetralogie lässt Berg einen Chor auftreten, der von der in Stein verwandelten Niobe, dem »denkmal des nie versiegenden leids«, Belehrung erhofft. Auf der Suche nach einer richtungsweisenden Wahrheit wird der Chor jedoch durch Apollon und Dionysos mit anderen Wahrheiten konfrontiert. Am Ende verlässt er enttäuscht die in Stein verwandelte Niobe am Sipylos, die er als »ohne mund die Wahrheit zu sprechen« charakterisiert, noch immer auf der Suche nach Niobes Mahnmal, von dem er vergeblich Lektion und Reinigung erhofft. Damit hat der Niobe-Mythos, der bereits bei seiner ersten Erwähnung in der *Ilias* als Exempel diente, der dann vor allem in der mittelalterlichen Tradition nahezu ausschließlich didaktisch-moralisch als Beispiel für die Bestrafung menschlicher Hybris herangezogen wurde, schließlich seine belehrende Funktion eingebüßt.

Christine Schmitz

Riedel, Volker: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance-Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung*. Stuttgart und Weimar 2000.

Schmitz, Christine: »Denn auch Niobe ...« – Die Bedeutung der Niobe-Erzählung in Achills Rede (Ω 599–620). In: *Hermes* 129 (2001), S. 145–157.

Schopper, Franz: *Der Niobemythos in der deutschen Literatur mit besonderer Berücksichtigung der Antike*. Landskron 1913.

Wiemann, Elsbeth: *Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption*. Worms 1986 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 8).