

Mythenkorrekturen



spectrum Literaturwissenschaft / spectrum Literature

Komparatistische Studien /
Comparative Studies

Herausgegeben von / Edited by
Angelika Corbineau-Hoffmann · Werner Frick

Wissenschaftlicher Beirat / Editorial Board

Sam-Huan Ahn · Peter-André Alt · Aleida Assmann · Francis Claudon
Marcus Deufert · Wolfgang Matzat · Fritz Paul · Terence James Reed
Herta Schmid · Simone Winko · Bernhard Zimmermann
Theodore Ziolkowski

3

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Mythenkorrekturen

Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption

Herausgegeben von
Martin Vöhler und Bernd Seidensticker

in Zusammenarbeit mit
Wolfgang Emmerich

Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 3-11-018290-4

ISSN 1860-210X

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Copyright 2005 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Einbandgestaltung: Christopher Schneider, Berlin



Zeus und Europa, Glocken-Krater
Nr. 7456, Museo Nazionale di Tarquinia *

Vorwort

Das dem Band zugrunde liegende Konzept der Mythenkorrektur wurde von Martin Vöhler und Bernd Seidensticker im Kontext des Berliner *Archivs für Antikerezeption in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart* entwickelt. Seiner Erprobung dienten eine Ringvorlesung an der *Freien Universität Berlin* und eine maßgeblich von Wolfgang Emmerich organisierte Tagung an der *Universität Bremen*. Die Beiträge der Vorlesungsreihe und der Tagung werden hier in ausgewählter und überarbeiteter Form vorgelegt.

Zu danken ist: Dr. Peter Kahrs, der die Durchsicht der Beiträge und die Druckvorlage wie auch den Index unsichtig erstellte, Daniela Schönle und Jörn Mixdorf, die als studentische Hilfskräfte mitwirkten, Dr. Sabine Vogt, Dr. Heiko Hartmann und Angelika Hermann vom de Gruyter Verlag, die die Entstehung und Herstellung des Bandes begleitet und gefördert haben, der *Freien Universität Berlin*, die die Durchführung der Universitätsringvorlesung *Mythenkorrekturen* im Sommersemester 2003 ermöglichte, sowie der Fritz Thyssen Stiftung und der Sparkasse Bremen, die die Bremer Tagung in der Villa Ichon finanzierten.

Berlin und Bremen, im Dezember 2004

Die Herausgeber

* Besonderer Dank gilt dem Nationalmuseum Tarquinia für die Abdruckerlaubnis.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
Martin Vöhler, Bernd Seidensticker, Wolfgang Emmerich: Zum Begriff der Mythenkorrektur (Einleitung)	1
Martin Vöhler (Berlin): „Ich aber“. Mythenkorrekturen in Pindars 1. Olympie	19
Bernd Seidensticker (Berlin): Mythenkorrekturen in der griechischen Tragödie	37
Widu-Wolfgang Ehlers (Berlin): Zwischen Kolosseum und Olymp. Adaption und Transformation griechischer Mythen in Rom	51
Christoph Marksches (Berlin): Odysseus und Orpheus christlich gelesen	69
Andreas Kablitz (Köln): Dantes Odysseus	93
Manfred Pfister (Berlin): „Merry Greeks“: Die Spiele der Elisabethaner mit den antiken Mythen	123
Achim Aurnhammer (Freiburg/Br.): Zum Deutungsspielraum der Ikarus-Figur in der Frühen Neuzeit	139
Antje Wessels (Berlin): Über Freiheit und Grenzen poetischer Mythengestaltung	165
Anke Bennholdt-Thomsen (Berlin): „Wir müssen die Mythe [...] beweisbarer darstellen.“ Hölderlins moderne Rezeption der Antigone	181
Christian Iber (Berlin): Mythenbildende Phantasie im Kontext des deutschen Idealismus: Dionysos, Christus	201
Elsbeth Dangel-Pelloquin (Basel): Kopflose Jagd. Zu Heines Inszenierung der Salome-Figur	221
Bernhard Greiner (Tübingen) Mythische Rede als Echo-Rede: die Lorelei (Ovid – Brentano – Heine)	243

Theresia Birkenhauer (Hamburg): Mythenkorrektur als Öffnung des theatralischen Raums: <i>Ariadne auf Naxos</i>	263
Barbara Hahn (Vanderbilt): Rahel, Esther, Ruth. Zu Gedichten von Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn	279
Winfried Menninghaus (Berlin): Kafkas Klartext	297
Alexander Honold (Basel): Odysseus in korrigierter Haltung. Entstellungen des Mythos bei Kafka, Brecht, Benjamin und Adorno/Horkheimer	317
Gisela Febel (Bremen): Mythen-Bricolage in Film und Theater Frankreichs – das Beispiel Jean Cocteau	331
Helmut Hühn (Berlin): Revolte gegen das Absurde: Sisyphos nach Camus	345
Peter Kahrs (Bremen): Aus dem Reich der Toten. Korrekturen der <i>Nekyia</i> von Hans Erich Nossack und Arno Schmidt	369
Thomas Poiss (Berlin): Ödipus in Österreich. Mythische Motive und mythisches Erzählen in Heimito von Doderers <i>Ein Mord den jeder begeht</i> und Ingeborg Bachmanns <i>Ein Wildermuth</i>	385
Mark-Georg Dehrmann (Berlin): Dürrenmatt in Delphi. Korrekturen des Ödipus-Mythos im <i>Sterben der Pythia</i>	401
Wolfgang Emmerich (Bremen): Entzauberung – Wiederverzauberung. Die Maschine Mythos im 20. Jahrhundert	411
Juliane Vogel (Wien): Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden	437
Heinz-Peter Preußner (Bremen): Zerstörung, Rettung des Mythos im Trivialen. Über die Travestie der Tradition in Literatur und Film, in Fernsehen und Comic	449
Biobibliographische Hinweise	465
Abbildungsnachweise	471
Register der Autoren, Werke, biblischen und mythologischen Figuren (Peter Kahrs)	475

Martin Vöhler Bernd Seidensticker Wolfgang Emmerich

Zum Begriff der Mythenkorrektur

Der Begriff der Mythenkorrektur ist innerhalb der Literaturwissenschaft (noch) nicht etabliert. Ziel dieses Bandes ist es, ihn vorzustellen und anhand exemplarischer Interpretationen seine heuristische Kraft zu dokumentieren. Angeregt wurde das Unternehmen durch Bertolt Brechts *Berichtigungen alter Mythen*. Brecht hatte bekanntlich nach der Lektüre von Kafkas *Schweigen der Sirenen* damit begonnen, über eigene Berichtigungen nachzudenken. Erschienen sind drei Texte, die sich unter dem Titel *Berichtigungen alter Mythen* auf bekannte Texte und Stoffe der griechischen Literatur richten: auf die Homerische Sirenengeschichte, auf den Sophokleischen Ödipus und auf Herodots Erzählung von Gyges und der Frau des Kandaules.¹ Neben diesen ausgearbeiteten *Berichtigungen* hatte Brecht eine weit über die Antike hinausreichende Liste von Beispielen zusammengestellt, von der nur die Titel und Themenkomplexe, die zur Bearbeitung anstanden, überliefert sind:

Ödipus	Blutschande
Lear Niobe Hekuba	Elternliebe
Nibelungen Roland	Freundestreue
Wallenstein	Verrat
Prometheus Cyrano Judith Darc Tell	Aufopferung
Rodope ² Mariamne ³	Keuschheit
Odysseus Baal Kolumbus Hamlet	Abenteuer
Ilias Stuart	Hahnenkampf
Macbeth Karamasow	
Sirenen Kleopatra	Geschlechtsleiden
Idiot Parsifal ⁴	

-
- 1 In: Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Bd. 19: Prosa 4: Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939. Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 1997, S. 338-41. Auf die Gygesepisode Herodots bezieht sich Brecht indirekt, durch die Vermittlung Hebbels. Zu Brechts Korrekturen vgl. die Beiträge von Alexander Honold, Winfried Menninghaus und Martin Vöhler.
 - 2 Es handelt sich vermutlich um eine Verschreibung Brechts; gemeint ist die Königin Rhodope aus: Friedrich Hebbel: Gyges und sein Ring. Wien 1856.
 - 3 Friedrich Hebbel: Herodes und Mariamne. Eine Tragödie in fünf Akten. Wien 1850.
 - 4 Brecht Werke 19 (1997), S. 663 [wie Anm. 1]. Brecht stellt die Auflistung unter der Überschrift *Mythen für den intimen Gebrauch* (in einem handschriftlich ergänzten Typoskript des Nachlasses) zusammen.

Der Katalog der Stoffe, Gestalten und Texte wie auch die ihnen zugeordneten Themen zeigen, daß Brecht sein Vorhaben weder regional noch zeitlich begrenzt hat, sondern verschiedene Epochen (Antike, Mittelalter, Neuzeit), Gattungen (Epos, Drama, Roman, Geschichtsschreibung) und Kulturkreise (griechisch, römisch, orientalisch, jüdisch, christlich) einbeziehen wollte. Auch wenn von dem großen Entwurf nur die drei Korrekturen griechischer Mythen ausgeführt worden sind, so läßt sich doch das zugrundeliegende Prinzip der ‚Berichtigung‘ erkennen: Die Geschichten sind modellhaft gebaut und zeigen ein gemeinsames Korrekturmuster. Der tradierte Mythos wird als bekannt vorausgesetzt, an einer bedeutsamen Stelle jedoch negiert: Die Frau des Kandaules ist nicht schön gewesen, die Sirenen haben nicht gesungen, Ödipus ist von der Nachricht nicht überrascht worden. Die Berichtigungen setzen jeweils an einem markanten Punkt ein, so daß der Eingriff die wohlbekannten Geschichten in ein neues Licht rückt.

Der vorliegende Band nimmt Brechts ‚Berichtigungen‘ zum Anlaß, die Formen und Funktionsweisen der Mythenkorrektur eingehend zu untersuchen. Dabei werden einschlägige Werke der europäischen Literatur behandelt und deren Interpretationen mit Überlegungen zum antiken Mythos, zur christlichen Mythenkorrektur, zur Neuen Mythologie und zur Mythenkorrektur vom Existentialismus bis zur Postmoderne verbunden. Das Spektrum der untersuchten Texte ist weit gehalten, um den Begriff der Korrektur nicht unangemessen zu verkürzen: Brecht steht, vielleicht ohne sich selbst darüber im klaren zu sein, in einer respektablen Tradition literarischer (und ikonischer) Mythenkorrekturen. Diese Tradition gilt es offenzulegen.

1. Variation – Korrektur – Kritik

Mythen sind traditionelle Geschichten, die sich dadurch auszeichnen, daß sie immer wieder neu erzählt werden können.⁵ Sie existieren nicht, wie heilige Texte, in einer geschützten, unveränderbaren Form, sondern grundsätzlich im Modus der Variation, den Manfred Pfister als ein unabschließbares „Spiel von Versionen, Varianten, Neukombinationen, Überschreibungen, Übersetzungen, Fortsetzungen, Versetzungen in andere Gattungen und Medien, von Exegesen, Kommentaren, Interpretationen“ beschreibt. „Soweit man zurückgehen mag,

5 Geoffrey S. Kirk stellt besonders heraus, daß es den griechischen Mythen „gelingen“ sei, „traditionell zu werden“. Sie seien einerseits (im Blick auf den dramatischen Aufbau) „gute Geschichten, andererseits Träger wichtiger Mitteilungen über das Leben im allgemeinen und über das Leben in einer Gesellschaft im besonderen.“ In: Ders.: Griechische Mythen. Bedeutung und Funktion, aus dem Englischen übersetzt von Renate Schein. Berlin 1980, S. 25 f.

man erreicht nie die Quelle, nie den Ursprung, sondern immer nur vielfältig vermittelte Repräsentationen eines solchen.“⁶

Das zeigt sich bereits am Anfang der europäischen Literatur, wenn Homer in der *Odyssee* die Ermordung Agamemnons in immer neuen Variationen erzählt.⁷ Je nach Kontext, d. h. nach der Funktion, die der Mord an Agamemnon und Orests Rache der Tat als Folie für Odysseus oder Penelope oder Telemach hat, erscheint mal Aigisth als alleiniger Täter, mal wird Klytaimestra als Helferin oder gar als Mörderin bezeichnet.⁸ Die Gestaltungen des Atridenmythos in Chorlyrik und Tragödie bieten weitere Beispiele für die prinzipielle Variabilität des Mythos. Je nach poetischer und thematischer Intention können bestimmte Elemente oder Aspekte einer mythischen Geschichte erweitert und pointiert, andere zurückgenommen, abgewandelt, umzentriert oder sogar völlig ausgeblendet werden.

Die sich bereits am Anfang der europäischen Literatur zeigende mythopoietische Gestaltungsfreiheit ist früh auch theoretisch reflektiert worden, so fordert schon Aristoteles die Tragödiendichter dazu auf, die mythischen Stoffe frei zu bearbeiten.⁹ Allerdings setzt er der Gestaltungsfreiheit im 14. Kapitel der *Poetik* auch eine deutliche Grenze. Man dürfe die überlieferten Stoffe nicht „auflösen“ (*lyein*).¹⁰ Dies bedeutet z. B., „daß Klytaimestra von Orest getötet werden muß und Eriphyle von Alkmaion.“¹¹ Wie die Beispiele zeigen, geht Aristoteles davon aus, daß bestimmte zentrale Elemente bzw. Konstellationen eines Mythos nicht verändert werden können, ohne daß der jeweilige Mythos zerstört wird, d. h. seine Identität verliert. Dieselbe Vorstellung liegt auch Hans Blumenbergs Definition zugrunde, der in *Arbeit am Mythos* festhält, Mythen seien „Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsmöglichkeit“.¹²

Die Beständigkeit des Kerns wird von Aristoteles und Blumenberg betont, da dieser dem Mythos seine Identität verleiht. Erst durch seine Beständigkeit wird die schöpferische Arbeit am Mythos erkennbar. Variabilität und Identität bedingen einander wechselseitig. Blumenbergs Bestimmung des Mythenkerns als ‚narrativ‘ betont, daß mit Kern nicht das gemeint ist, was Religionswissenschaftler und Anthropologen seit dem 19. Jahrhundert damit bezeichnet

6 Manfred Pfister, S. 130; vgl. den Beitrag von Bernhard Greiner, der die mythische Rede als „Echo-Rede“ bestimmt, S. 248-49.

7 Vgl. hierzu den Beitrag von Bernd Seidensticker.

8 Im 9. Buch der *Ilias* hat Homer den Meleagermythos so modifiziert, daß der Held als warnendes Beispiel für den sich allen Appellen verweigernden Achill erscheinen kann.

9 Aristoteles, *Poetik*, Kap. 9, vgl. hierzu Bernd Seidensticker, S. 39.

10 Aristoteles, *Poetik*, Kap. 14, 1453b23, vgl. den Beitrag von Mark-Georg Dehrmann, S. 402.

11 Eriphyle und Alkmaion entsprechen Klytaimestra und Orest: Alkmaion tötet seine Mutter Eriphyle, die ihren Gatten verraten und dadurch seinen Tod verursacht hat. Aristoteles, *Poetik*, Kap. 14, 1453b23-25.

12 Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main ⁵1990, S. 40.

haben.¹³ Aristoteles und Blumenberg geht es nicht um die ursprünglichen mythischen Vorstellungen, aus denen alle späteren mythopoietischen Ausgestaltungen erwachsen sind, sondern um den narrativen und semantischen Kern der mythischen Fabel, der durch alle variierenden Wiederholungen hindurch identisch bleibt und den jeweiligen Mythos gleichsam definiert.

Eben dieser Kern aber ist in Brechts Berichtigungen tangiert. Seine Version der Homerischen Sirenengeschichte streicht mit dem Gesang der Sirenen ein wichtiges, ja das zentrale Element des Sirenenmythos. Sirenen sind – wie auch die sprichwörtliche Verwendung des Sirenenangesangs zeigt – durch ihren verführerischen Gesang definiert.¹⁴ Derartig radikale Eingriffe in den Mythenkern können nicht mehr als Variationen verstanden werden. Hier handelt es sich, wie von Brecht konstatiert, um Korrekturen.

Mythenkorrekturen sind aber keineswegs ein modernes Phänomen. Sie finden sich nicht erst bei Brecht und Kafka und auch nicht erst am Anfang der Moderne, etwa in Dantes radikaler Odysseuskorrektur, sondern bereits in der archaischen griechischen Literatur. Ein instruktives frühes Beispiel, das bereits in der Antike Aufsehen erregte, stellt die sogenannte *Palinodie* (Widerruf) des Stesichoros¹⁵ dar. Platon erzählt, der frühgriechische Dichter habe in einem seiner Gedichte Helena geschmäht, d. h. ihr, der traditionellen Version des Trojamythos folgend, die Schuld am trojanischen Krieg gegeben. Als die Zeustochter Helena ihm daraufhin zur Strafe das Augenlicht genommen habe, habe er sich korrigiert und die ‚wahre‘ Geschichte von der ägyptischen Helena erzählt, die nie nach Troja gelangt sei. Diese radikale Berichtigung, die den Kern der mythischen Tradition trifft, steht am Anfang einer langen Reihe von Korrekturen des Trojamythos, die von Euripides und Vergil über Dante, Shakespeare und Kleist bis zu Giraudoux und Heiner Müller führt, um nur die in diesem Band behandelten Korrektoren des Trojamythos zu nennen.¹⁶

Nachhaltige Korrekturen am narrativen Kern präsentieren z. B. auch Thomas Brasch, dessen Marsyas im Wettkampf mit Apollon streikt,¹⁷ Volker

13 Zur Geschichte der wissenschaftlichen Mythenrezeption seit Herder vgl. den Beitrag von Antje Wessels, S. 168-172.

14 Der Gesang der Sirenen ist es, vor dem Kirke Odysseus warnt: Vor ihrem Gesang muß er sich und seine Gefährten schützen; ihren Gesang will er unbedingt hören.

15 Zitiert bei Platon: Phaidros 243a; vgl. Isokrates: Enkomion auf Helena, § 64. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Homerischen Helenamythos bietet die 11. Rede des Dion Chrysostomos. Zu der vehement vorgetragenen Homerkorrektur vgl. Sotera Fornaro: *Omero cattivo storico: L'orazione XI di Dione Crisostomo*. In: *Omero tremila anni dopo*, hrsg. von Franco Montanari in Zusammenarbeit mit Paola Ascheri. Rom 2002, S. 547-60.

16 Vgl. Bernd Seidensticker zu Euripides, Widu-Wolfgang Ehlers zu Vergil, Ovid, Lukan, Prudentius, Andreas Kablitz zu Dante, Manfred Pfister zu Shakespeare, Anke Bennholdt-Thomsen zu Kleist, Gisela Febel zu Giraudoux, Wolfgang Emmerich zu Heiner Müller und Juliane Vogel zu Elfriede Jelinek.

17 Thomas Brasch: *Der Zweikampf*. In: Ders.: *Vor den Vätern sterben die Söhne*. Berlin 1977, S. 21-26.

Braun, dessen Prometheus das Feuer nicht zur Erde, sondern zum Olympt trägt,¹⁸ Heiner Müller, dessen Philoktet nicht nach Troja geht, sondern von Neoptolemos getötet wird,¹⁹ und Christa Wolf, die die Kinder Medeas von den Korinthern töten läßt und damit die Korrektur des Euripides, der Medea zur Kindsmörderin gemacht hatte, zurückkorrigiert.²⁰ Neben Korrekturen von Korrekturen, die den Status kanonisierter Versionen erreicht haben, gibt es auch Korrekturen, bei denen eine gerade eingeführte Korrektur erneut korrigiert wird, etwa wenn Brecht Kafkas Version des Sirenenmythos seinerseits ‚berichtigt‘.²¹

Der narrative Kern kann im übrigen nicht nur durch die Negation einzelner Elemente korrigiert werden, sondern auch durch stillschweigende Ausblendung (Pelops' Betrug und Mord)²², durch Umzentrierung (Aigisth-Klytaimnestra)²³ und durch Überblendung (Orpheus-Christus, Christus-Dionysos)²⁴. Alle diese Eingriffe unterscheiden sich von den Veränderungen im Sinne der Varianz dadurch, daß sie auf den Mythenkern zielen und ihn verändern.²⁵

Zur Abgrenzung von Korrektur und Variation sei betont, daß auch die Variation starke Veränderungen eines Mythos zu erzeugen vermag, die wie Korrekturen am Mythos erscheinen können. So führen etwa Montage, Collage oder Bricolage zu drastischen Veränderungen der Referenzmythen, deren Kern gleichwohl nicht tangiert wird und unangetastet bleibt. Dabei werden einzelne Motive und Momente umstandslos aus den mythischen Erzählungen herausgebrochen und miteinander kombiniert, teils auch mit mythosfremden Elementen aus dem zeitgenössischen Alltag oder aus der Zeitgeschichte versetzt. Einen solchen Zugriff auf die antiken Mythen zeigen exemplarisch die Arbeiten von Jean Cocteau.²⁶ In ihnen wird das Verfahren der Überblendung und Neumon-

18 Volker Braun: Prometheus. In: Ders.: Wir und nicht sie. Frankfurt am Main 1970, S. 66-68.

19 Heiner Müller: Philoktet. In: Ders.: Werke. 3. Die Stücke 1, hrsg. von Frank Hörmigk. Frankfurt am Main 2000, S. 289-327.

20 Christa Wolf: Medea. Stimmen. Roman. Darmstadt/Neuwied 1996.

21 Vgl. die Beiträge von Winfried Menninghaus und Alexander Honold.

22 Pindar, 1. Olympie, vgl. den Beitrag von Martin Vöhler.

23 Zum Verfahren der Umzentrierung vgl. den Beitrag von Helmut Hühn.

24 Zum Verfahren der Überblendung vgl. die Beiträge von Widu-Wolfgang Ehlers, Christoph Marksches, Achim Aurnhammer (Mythenallianz, Mythosynthese, S. 144-46), Christian Iber, Elsbeth Dangel-Pelloquin, Bernhard Greiner, Theresia Birkenhauer, Helmut Hühn, Peter Kahrs und Thomas Poiss.

25 Nicht immer jedoch sind Varianz und Korrektur so klar voneinander abzugrenzen wie in den vorangegangenen Beispielen. Der Übergang von der Variation zur Korrektur ist gleitend. In Kafkas Version der Sirenengeschichte ist die Änderung, daß Odysseus sich nicht wie bei Homer am Mast anbinden, sondern anschmieden läßt, eine Variation; daß er mit dem Wachs nicht die Ohren seiner Gefährten, sondern die eigenen verschließt, ist dagegen ein so gewichtiger Eingriff in die Homerische Vorlage, daß diese Änderung an die Korrektur grenzt, die mit dem Schweigen der Sirenen erreicht ist.

26 Zur Bricolage vgl. den Beitrag von Gisela Febel. Cocteau weist bereits auf postmoderne literarische Verfahren voraus, wie sie Ihab Hassan mit der Merkmalreihe „Unbestimmtheit“.

tage einzelner Mythenversatzstücke und Figuren des Mythos durchgehend angewandt. Dieses Verfahren unterscheidet sich trotz der starken Verfremdungseffekte gleichwohl deutlich von der Korrektur. Denn es arbeitet nicht mit nur *einer* Folie, sondern mit zahlreichen Referenzmythen, die als solche oft gar nicht mehr präzise faßbar sind und auch keineswegs zum Zweck der ‚Berichtigung‘ herangezogen werden. Hier geht es vielmehr darum, die altbekannten Rezeptionsweisen zugunsten neu zu schaffender Denk- und Spielräume aufzubrechen.²⁷

Auch die Trivialisierung von Mythen (vor allem in den neuen Medien, aber auch den Gattungen *phantasy* und *science fiction*) bringt starke Verfremdungseffekte hervor, die gleichwohl nicht dem Korrekturprinzip gehorchen: Antike Halbgötter und Heroen wie Herakles und Achill sind in Superman, Batman und ihre Brüder und Schwestern erkennbar eingegangen, doch handelt es sich auch hier nicht um Mythenkorrekturen. Zwar bedienen sich die Trivialisierungen eklektisch der umfangreichen Mythologien aus dem Kreis der Antike, der Bibel wie auch der Kelten und Germanen, worauf bereits Namen und Begriffe wie Nemesis, Nexus, Matrix, Morpheus, Neo, Trinity oder Zion hinweisen. Aber auch hier sind die spezifischen Referenzmythen nicht mehr faßbar. Sie dienen lediglich als Bausteine oder liefern die Grundmuster für die neu konstruierten (Pseudo-)Mythen.²⁸

Christa Wolfs Homerkorrektur, die den Helden der *Ilias* zum Tier degradiert – „Achill das Vieh“²⁹ – zeigt, daß es eine zweite Form der Korrektur gibt, die den narrativen Kern unberührt läßt, dafür aber zentrale Figuren einer mythischen Geschichte anders darstellt und bewertet oder die traditionelle Bedeutung eines Mythos ins Gegenteil verkehrt. Solche semantischen Korrekturen ändern gleichsam das Vorzeichen eines Mythos. Das markanteste Beispiel für eine Korrektur, die den Mythenkern nicht stofflich, sondern semantisch berichtigt, bildet Camus' Interpretation des Sisyphos, der im Verlaufe seiner reichen Rezeptionsgeschichte immer als bestrafter Büßer oder als Sinnbild menschlichen Leidens erscheint. Camus' pointierte Gegenthese lautet: „Wir müssen uns Sisyphos als glücklichen Menschen vorstellen.“

„Fragmentarisierung“, „Hybridisierung“, „Konstruktcharakter“ beschrieben hat. Vgl. Ihab Hassan: Postmoderne heute. In: Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, hrsg. von Wolfgang Iser. Weinheim 1988, S. 47-56.

27 Anders verhält es sich mit einem Stück wie der *Ariadne auf Naxos* von Hofmannsthal-Strauss, wie der Beitrag von Theresia Birkenhauer zeigt: Zwar wird auch hier ein bekannter Mythos aufgebrochen und in vielfältige Überblendungen aufgelöst, doch bleibt der Referenzmythos als Folie erkennbar. Er spiegelt sich in den Auflösungen der verschiedenen kulturhistorischen Rezeptionsschichten des Mythos von der Antike über die höfische Welt des 17. Jahrhunderts bis in die Gründerzeit, so daß die traditionelle Version durch eine komplexe Vieldeutigkeit ersetzt wird. Der Bildraum Theater bietet dafür ideale Bedingungen.

28 Vgl. den Beitrag von Heinz-Peter Preußner.

29 Das *epitheton ornans* wird leitmotivisch eingesetzt in Christa Wolfs Erzählung: *Kassandra*, Erzählung. Darmstadt/Neuwied 1983.

In der Sache ist die Mythenkorrektur also dadurch bestimmt, daß mindestens ein Element, das zum narrativen oder semantischen Kern des Mythos gehört, verändert wird. Diese Veränderung erscheint insofern als radikal, als sie der Standardversion ‚an die Wurzel geht‘. Der traditionelle Mythos wird nicht bloß fortgeschrieben, sondern ‚berichtigt‘. Korrektur aber setzt als Basis das Korrigierte voraus. Ein konstitutives Moment der Mythenkorrektur besteht folglich in ihrem notwendigen Rückbezug auf vorgegebene Texte und Bilder, d. h. in ihrer grundsätzlichen ‚Dialogizität‘. Umfang und Intensität von stofflichen und thematischen Mythenvariationen und -korrekturen lassen sich nur auf dem Hintergrund der jeweiligen Standardversion bestimmen. Der immer zu leistende vergleichende Rückbezug unterscheidet die Korrektur von der Variation. Auch im Falle der Variation gewinnt der Text bzw. die bildliche Darstellung für den Betrachter an ästhetischem Reiz und thematischer Komplexität, wenn er die Veränderungen bemerkt. Die Kenntnis der ‚Vorlage‘ ist für das Verständnis der Variation aber nicht zwingend erforderlich. Die Korrektur lebt dagegen ganz vom kritischen Dialog mit der Tradition, die der Rezipient unbedingt kennen muß. Die Korrektur setzt also die Existenz und Kenntnis einer weit verbreiteten Standardversion voraus. Diese kann durch bedeutende literarische Gestaltungen (wie die Homerischen Epen oder Ovids *Metamorphosen*), durch mythologische Handbücher (von Hygin und Apollodor bis zu Hederich und Ranke Graves) und populäre Nacherzählungen (wie Gustav Schwabs *Sagen des klassischen Altertums*) sowie durch einprägsame bildliche Gestaltungen geprägt sein (Medea mit dem Schwert und den beiden Kindern oder Europa auf dem Stier). In der Moderne sind die bunten antiken Geschichten nicht selten auf eindruckliche Denkbilder reduziert (Sisyphos und der Stein, Flug und Sturz des Ikaros). Die Korrekturen solcher Schwundstufen³⁰ sind auf Anhieb als Korrekturen erkennbar: ein Ikarus, der nicht fliegen will oder gar kann, wie der preußische Ikarus von Wolf Biermann (1976):

er fliegt nicht hoch und er stürzt nicht ab
macht keinen Wind und macht nicht schlapp
am Geländer über der Spree.³¹

Unterscheidet sich die Korrektur von der Variation durch ihren Eingriff in den Mythenkern, so lassen sich Korrektur und Kritik durch ihre grundsätzlich andere Haltung zum Mythos voneinander abgrenzen. Die Mythenkorrektur hält am Mythos fest. Dieser wird (zum Teil gravierend) ‚berichtigt‘, aber konstruktiv fortgeschrieben und nicht verworfen. Die Verwerfung erfolgt erst auf der Ebene der Mythenkritik, die dadurch bestimmt ist, daß sie den Mythos nicht mehr erneuernd fortschreibt, sondern ihn grundsätzlich ablehnt und zurück-

30 Karl-Heinz Stierle: Mythos als ‚Bricolage‘ und zwei Endstufen des Prometheusmythos. In: Terror und Spiel. Probleme der Mythosrezeption, hrsg. von Manfred Fuhrmann. München 1971, S. 465.

31 Wolf Biermann: Ballade vom preußischen Ikarus. In: Ders.: Alle Lieder. Köln 1992, S. 284 f.

weist. Auch die Mythenkritik verfügt über eine traditionsreiche Geschichte, die unter wechselnden Vorzeichen von den Vorsokratikern bis in die Gegenwart reicht.³²

2. Formale Aspekte der Mythenkorrektur

In der Form gibt sich die Mythenkorrektur als Ablehnung der traditionellen Geschichte zu erkennen. So leitet Stesichoros seinen Widerruf des Helenamythos mit der emphatischen Negation ein:

Nicht wahr ist diese Geschichte,
nicht fuhrst du auf wohlgedeckten Schiffen,
nicht auch kamst du zur Burg von Troia.³³

Moderne Autoren bedienen sich derselben Technik der Falsifikation. So läßt Brecht seine Version des Sirenenabenteuers ironisch beginnen: „Sollte ich der

32 Die Geschichte der Mythenkritik setzt bereits bei den Vorsokratikern ein, wenn Xenophanes und Heraklit an der dichterischen Heroen- und Götterdarstellung Anstoß nehmen und ihre Gültigkeit grundsätzlich in Frage stellen. (Vgl. DK 21 B1, 21-23; B 10-16; DK 22 B 42) Platon treibt den Gegensatz von Philosophie und Dichtung auf die Spitze, wenn er die moralische Kritik der Vorsokratiker aufgreift und sie metaphysisch und psychologisch fundiert, um schließlich die Dichter aus dem *Staat* zu vertreiben und die Verwendung von Mythen letztlich der philosophischen Kontrolle (Zensur) zu unterwerfen. (*Staat*, 2.-3., 10. Buch) Führt der philosophische Wahrheitsanspruch bei Platon zur rigorosen Mythenkritik, so halten die hellenistischen Philosophenschulen teils an ihr fest, teils wird der Mythos durch Historisierung und Allegorese gerechtfertigt. Die christliche Apologetik kehrt wiederum zur strikten Konfrontation zurück, wenn sie gegen die paganen Mythen polemisiert. So wertet etwa Paulus die alten Götter zu teuflischen Dämonen ab, (1. Kor. 10.20) und auch Petrus erteilt den „ausgeklügelten Mythen“ der heidnischen Tradition eine deutliche Absage. (2. Petr. 1.16) Mit der zunehmenden Stabilisierung wird das Christentum moderater, so daß Renaissance der Mythenfortschreibung und -korrektur entstehen können. In der Aufklärung wird Platons Verdikt gegen den „lügenhaften“ Mythos zur stehenden Rede, so in der sog. Priestertrugstheorie von d'Holbach u. a. Weitere pointierte Modi der Mythenkritik entstehen im 19. und 20. Jahrhundert mit der Ausfaltung der modernen Einzelwissenschaften, so in der historisch-kritischen Bibelexegese seit Ende des 18. Jahrhunderts (radikalisiert in David F. Strauß' *Das Leben Jesu*, 1835/36, und ein Jahrhundert später in Bultmanns programmatischer „Entmythologisierung“ des Neuen Testaments). Noch weiter geht die materialistische Mythoskritik von Feuerbach und Marx, die in Mythen Überstände einer „unvernünftigen“ Verarbeitung der Natur durch die frühe Menschheit sieht, welche durch die jetzt erreichte „wirkliche Herrschaft“ über die Natur obsolet geworden sei. Schließlich sind verschiedene Richtungen der Ethnologie (Max Müller, Leo Frobenius u. a.) und Völkerpsychologie (Lucien Lévy-Bruhl u. a.) als Träger einer Mythenkritik zu nennen, die den Mythos zwar als Manifestation „prälogischer“ Bewußtseinszustände des Menschen ernst nehmen, ihm aber keinen Wahrheitswert zuerkennen. Einer der jüngsten, populär gewordenen Versuche radikaler Mythenkritik bilden Roland Barthes' *Mythen des Alltags* (1957), deren ideologiekritischer Impetus nicht den antiken Mythen gilt, sondern der zeitgenössischen Mythenproduktion im Kapitalismus und ihrer verdummenden Wirkung auf die breite Bevölkerung, den „Verbraucher von Mythen“ (S. 113).

33 Platon, *Phaidros* 243a.

erste sein, dem Bedenken aufsteigen?“ und schließt seine Korrektur unmittelbar an: „Da möchte ich doch eher annehmen ...“. Bei Kafka lautet der entscheidende Satz: „Und tatsächlich sangen, als Odysseus kam, die gewaltigen Sängerinnen nicht“. Mit dem Modaladverb („tatsächlich“) durchbricht Kafka den Diskurs seiner mythischen Erzählung, die gattungsgemäß anonym, ohne Angabe des Sprechers, vorgetragen wird. Der Diskursbruch markiert die ‚Richtigstellung‘ in besonderer Weise und verleiht ihr einen persönlichen Nachdruck.³⁴ Heine stellt den Hinweis auf seine Korrektur der Salomegeschichte nach. Zuerst trägt er die neue Version vor, dann verweist er auf die Quellenlage, so daß das artistische Wagnis seiner ‚Berichtigung‘ an einem ‚heiligen‘, eigentlich unkorrigierbaren Text unübersehbar wird: „In der Bibel steht es nicht.“³⁵

Die Korrektur kann explizit oder implizit erfolgen. Die explizite Korrektur wird mit einem ausdrücklichen, auktorialen Hinweis auf den Bezugstext versehen. So versichert Stesichoros, die (bei Homer erzählte) Geschichte, daß Helena nach Troja gelangt sei, sei nicht wahr; auch Brecht verweist mit dem einleitenden „bekanntlich“ auf die Homerische Version der Sirenengeschichte, die er in Frage stellt. Die implizite Korrektur erfolgt hingegen verdeckt und ist daher schwerer zu erkennen. Aber auch sie ist in der Regel durch markante Hinweise und Anspielungen auf die Referenztexte und -bilder signalisiert, so daß sich der Mythos durch alle Änderungen hindurch gegen die Korrektur behauptet. So spricht Pindar in der 1. Olympie, noch bevor er seine Korrektur der Tantalos-Pelops-Geschichte explizit ankündigt, davon, daß Poseidon sich in den kleinen Pelops verliebt habe, als die Schicksalsgöttin Klotho ihn bei der Geburt „aus dem reinen Becken hob“, und korrigiert mit dem Verweis auf die Reinheit des Beckens implizit das kannibalische Mahl, bei dem Tantalos seinen Sohn in einem ‚unreinen Kessel‘ kocht und den Göttern vorsetzt. In der Folge verwendet Pindar dann noch eine weitere häufig gebrauchte Form der impliziten Korrektur, wenn er die Tatsache, daß Pelops den Sieg im Wagenrennen nur durch Betrug erringen kann und anschließend den Helfer und Mitwisser tötet, mit Schweigen übergibt.

Stets implizit erfolgen naturgemäß die Korrekturen der Bildenden Kunst: So lebt die anmutige Darstellung des ‚Berliner Malers‘, der die Entführung der Europa durch Zeus beinahe als Entführung des Zeus durch Europa präsentiert, von der impliziten Spannung zu den traditionellen Darstellungen der Geschichte, die Europa auf dem sie davontragenden Stier zeigen. Brueghels Ikarusgemälde erinnert den Betrachter gerade dadurch, daß von Ikaros am

34 Das Spiel mit dem ständigen Wechsel zwischen mythischem und nichtmythischem Sprechen beginnt bereits mit der Überschrift von Kafkas Pabel; vgl. hierzu die Interpretation von Winfried Menninghaus.

35 Heinrich Heine: Atta Troll. In: Ders.: Sämtliche Schriften, hrsg. von Klaus Briegleb, Bd. 4. München 1975, S. 543; vgl. den Beitrag von Elsbeth Dangel-Pellicoquin.

Rand des Bildes nur noch die Beine zu sehen sind, an die vielen zeitgenössischen Bilder, Zeichnungen und Schnitte, auf denen der Stürzende das Zentrum der Komposition bildet, und er evoziert mit dem sprechenden Desinteresse von Pflüger, Hirt und Angler die kanonische Version Ovids, auf der die drei erstaunt zu Daedalus und Ikarus aufblicken; und wenn Wolfgang Mattheuer Sisypheos den Stein in den Abgrund stoßen läßt, so beruht die Wirkung der Korrektur nicht zuletzt darauf, daß der Betrachter die überraschende Lösung im Geiste mit dem traditionellen Bild des Steinwälzers Sisypheos vergleicht.³⁶

3. Die Wirkung der Mythenkorrektur

Der korrigierende Eingriff erzeugt ein Moment der Verblüffung, denn er erfolgt (für das Publikum) wider Erwarten. Altvertraute Geschichten und bis zu diesem Moment selbstverständliche mythische Bilder und Konstellationen werden aufgebrochen und außer Kraft gesetzt. Das Vergnügen, das Mythenkorrekturen hervorrufen, resultiert aus ihrer paradoxalen Struktur. Sie werfen die gängige Fassung eines Mythos und enttäuschen damit die Erwartung des Rezipienten. Indem sie aber zugleich eine ‚Berichtigung‘ anbieten, erzeugen sie eine gesteigerte Spannung und belohnen mit neuen Pointen und Perspektiven.

4. Funktionale Aspekte der Mythenkorrektur

Verspricht die paradoxe Struktur der Mythenkorrektur dem Rezipienten ein intellektuelles Vergnügen, so bildet sie für den Künstler nicht nur eine artistische Herausforderung, sondern eröffnet ihm vor allem eine besonders anspruchsvolle Form künstlerischer Arbeit.

Der Begriff der Korrektur suggeriert das Raster von richtig und falsch. Diese Suggestion entspricht – wie schon deutlich geworden ist – durchaus dem Selbstverständnis der Korrektoren. Die eigene, neue Version wird mit dem Anspruch vorgebracht, eine der Tradition überlegene Version zu bieten. Dabei kann der Anspruch in ganz unterschiedlichem Ton – von bekenntnisthaft bis respektlos – vorgetragen werden. Christa Wolf etwa vertritt den Korrekturan-

36 Vgl. Bernd Seidensticker: Der glückliche Sisypheos. Zur Präsenz des antiken Mythos. In: Ferne und Nähe der Antike. Beiträge zu den Künsten und Wissenschaften der Moderne, hrsg. von Walter Jens und Bernd Seidensticker. Berlin 2003, S. 151-75.

spruch mit belehrendem Nachdruck,³⁷ Heine, Brecht und Dürrenmatt ironisieren dagegen das ernste Geschäft.

Die Berichtigung der alten Vorlage ist aber nur die eine Seite der Korrektur. Zugleich eröffnet sie die Möglichkeit, auf der Folie der traditionellen Version neue Denkräume zu schaffen. So ist etwa Camus sicherlich nicht primär daran interessiert gewesen, Homer zu korrigieren, dessen Version des Sisyphosmythos er vermutlich nicht einmal kannte.³⁸ Camus' Kontrahenten sind vielmehr die existentialistischen Philosophen seit Kierkegaard, denen gegenüber er eine überlegene Deutung der menschlichen Existenz vorzulegen beansprucht. Hierzu eignet sich der Rekurs auf das alte Bild, das der Leidenserfahrung der Existenz einen prägnanten Ausdruck verleiht. Mit seiner Umwertung postuliert Camus ein neues (heroisches) Verständnis der menschlichen Existenz und fordert praktische Konsequenzen. Die Korrektur wird hier, wie auch sonst, zu einem höchst effizienten Darstellungsmittel: Sie eröffnet auf der stets präsent gehaltenen Folie des alten Mythos neue Denkmöglichkeiten. Sie erlaubt die Distanzierung von den traditionellen Vorstellungsweisen, indem sie sie in prägnanter Weise durchbricht. Hierbei fungiert das Mittel der Korrektur wie ein Scharnier, das mit seiner Drehung neue Räume der Imagination zugänglich macht.

Thematisch ist die Korrektur nicht festgelegt. Der Anwendung des Verfahrens sind keine Grenzen gesetzt. Je nach Motivation und Intention der Korrektoren dienen ihre Korrekturen – wie die Beiträge des Bandes zeigen – den unterschiedlichsten Zielen: religiösem Ernst (Stesichoros, Lasker-Schüler) ebenso wie intertextuellen und parodistischen Spielen (Priapkorrekturen), aufklärerischer Kritik (griechische Tragödie) wie der Selbstaffirmation (frühes Christentum), geschichtsphilosophischen Positionierungen (Hölderlin, Neue Mythologie, Heine) wie ideologie- und kulturkritischen Konstruktionen und Dekonstruktionen (Dürrenmatt, Heiner Müller). Mythenkorrekturen können einen Mythos mit neuem Sinn aufladen (wie z. B. Vergil den Trojamythos), ihn aber auch ironisch oder polemisch als Mythos desavouieren (wie z. B. Arno Schmidt oder Elfriede Jelinek). Die spezifische Motivation des Künstlers und die Funktionen des Verfahrens Mythenkorrektur können nur in detaillierten Einzelinterpretationen erschlossen werden.

37 Vgl. Glenn W. Most: Eine Medea im Wolfspelz. In: *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hrsg. von Bernd Seidensticker und Martin Vöhler. Berlin/New York 2002, S. 348-67.

38 Vgl. den Beitrag von Helmut Hühn, S. 353-54.

5. Zur Geschichte der Mythenkorrektur

Die hier versammelten Beiträge zeigen eine große Vielfalt von Korrekturen. Behandelt sind altgriechische, römische, jüdische und christliche Mythen, im Falle des ‚Mythos Salome‘ sogar eine historisch bezeugte Geschichte.³⁹ Im Blick auf das breite Spektrum wurde der Mythenbegriff weit gefaßt. Als Ausgangsdefinition eignete sich Fritz Grafs lapidare Bestimmung: „Mythen sind traditionelle Erzählungen, *traditional tales*.“⁴⁰ Das Interesse an ihnen speist sich aus vielerlei Quellen: aus der Lust am Wiedererkennen und an der Variation, aus der Freude an Nachahmung, Spiel und Erfindung, aus der „genuinen Unplausibilität“⁴¹, die ihre Bearbeiter dazu veranlaßt, die Handlungen so zu erfinden, daß die Fakten möglichst plausibel erscheinen, aber auch aus dem Interesse am Schrecklichen und Unerklärlichen. Das Bedürfnis, Mythen zu tradieren, ist ein Indiz dafür, daß in ihnen wichtige traumatische Konflikte aus der gewaltreichen Geschichte der menschlichen Gattung zur Sprache kommen, die faszinieren und zu immer neuen Auslegungen und Begründungen reizen. Dies gilt in besonderem Maße für die griechischen Mythen, die sich, wie ihre intensive Rezeption zeigt, als exemplarische Darstellungen und Deutungen zentraler Fragen und Probleme der abendländischen Zivilisation lesen lassen.

Angesichts des vitalen Interesses am Mythos erstaunt es kaum, daß sich die oben skizzierten Diskursformen der Variation, Korrektur und Kritik des Mythos bereits in der frühgriechischen Literatur nachweisen lassen. Allerdings stellt die Bruchstückhaftigkeit der Überlieferung für die Beurteilung der frühgriechischen Mythenrezeption ein ernstes, nur in glücklichen Einzelfällen zu überwindendes Hindernis dar. So erschwert beispielsweise der fast völlige Verlust der für die frühe ‚Arbeit am Mythos‘ besonders wichtigen Chorlyrik und Kitharodie jeden Versuch, die Mythenkorrekturen der drei großen Tragiker des 5. Jahrhunderts zu bestimmen, erheblich. Gleiches gilt für Ovid, dessen kreative Originalität im Umgang mit der mythischen Überlieferung zwar außer Frage steht, im einzelnen aber nur schwer als Korrektur zu bestimmen ist, da die von ihm benutzten Quellen uns nur sehr unzureichend bekannt sind.⁴²

Als markantes Beispiel griechischer Mythenkorrekturen kann Pindars erste Olympie gelten. Sie richtet sich an Hieron von Syrakus, zu dessen Siegerehrung der religiös anstößige Pelopsmythos herangezogen wird. Das riskante

39 Vgl. hierzu Elsbeth Dangel-Pelloquin, S. 225-26.

40 Fritz Graf: Griechische Mythologie. Eine Einführung. München u. a. 1991, S. 7, vgl. Christoph Marksches, S. 69, Anm. 3.

41 Glenn W. Most, mündlicher Beitrag im Rahmen des Symposions zur *Präsenz der Antike in der Gegenwartsliteratur* in der Tagungsstätte der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften Schloß Blankensee (07.07. bis 09.07.2000).

42 Vgl. den Beitrag von Bernd Seidensticker, S. 41 f.

Unternehmen, den mächtigen Herrscher auf der Folie des Pelopsmythos zu preisen, gelingt, wie MARTIN VÖHLER zeigt, mit Hilfe einer artistischen Mythenkorrektur.

Der agonale Kontext prägt die Mythenkorrektur der griechischen Tragödie in besonderer Weise. BERND SEIDENSTICKER erläutert das nachhaltige Interesse der Tragiker an Mythenkorrekturen in seinem Beitrag durch die spezifische Situation in Athen: Der Wettbewerb der Tragödiendichter untereinander habe das Verfahren der gegenseitigen Korrektur entscheidend gefördert.

WIDU-WOLFGANG EHLERS untersucht römische Adaptionen des griechischen Mythos, insbesondere des Trojamythos: In deutlicher Abgrenzung zu den Griechen leiten die Römer ihren imperialen Anspruch vom troischen Herrscherhaus her. Liefert Vergil die klassische Korrektur des Trojamythos, die die Verlierer zu den Herren der Welt macht, so entstehen im Anschluß an die *Aeneis* in rascher Folge weitere Korrekturen, die dem historisch-politischen Wandel in Rom Rechnung tragen.

Nicht Korrektur, sondern Abwehr und Kritik zeichnet zunächst die christliche Rezeption der antiken Mythen aus. In seinem Beitrag verfolgt CHRISTOPH MARKSCHIES die ersten ‚Berichtigungen‘ der paganen Mythologie. Besonders häufig findet sich in den frühen christlichen Korrekturen die Vereinnahmung (Überblendung) mythischer Gestalten: Orpheus erscheint als Vorläufer Davids und Christi, Odysseus am Mastbaum wird zur Chiffre der Christusnachfolge. Dem christlichen Selbstverständnis entsprechend, werden die griechischen Mythenfiguren stets durch ihre jüdisch-christlichen Nachfolger überboten.

Ein anderes Bild des Odysseus zeichnet Dante in seinem *Inferno*. Der antike Weltenfahrer tritt im 26. Gesang dem frommen Jenseitswanderer gegenüber. Dante korrigiert den bekannten Erzählverlauf nachdrücklich. Bei ihm entscheidet sich Odysseus selbstbewußt gegen die Heimkehr zu Sohn, Vater und Frau, die auf ihn warten. Stattdessen lenkt er sein Schiff über die Säulen des Herakles hinaus und findet im offenen Meer seinen Tod. Dantes Korrektur ist, wie ANDREAS KABLITZ zeigt, auf die Forcierung des Gegensatzes angelegt. In der Begegnung mit Odysseus erfährt der Dichter des *sacro poema* seine Initiation. Er sagt der *curiositas* ab und verkündet im Rang eines Propheten die neue, überlegene Wahrheit.

In der frühen Neuzeit kommt es, wie die Beiträge von Manfred Pfister und Achim Aurnhammer zeigen, verstärkt zu Mythenkorrekturen. Erfolgte die Mythenrezeption bis dahin weitgehend in den engen Grenzen des *Ovide moralisé*, so erfährt sie, wie MANFRED PFISTERS Analyse von Shakespeares *Troilus und Cressida* verdeutlicht, im Zusammenhang der Renaissance eine erhebliche Vertiefung.

Den sich hier neu öffnenden Deutungsspielraum untersucht ACHIM AURNHAMMER mit seinem Beitrag zur Rezeption des Ikarosmythos im Barock.

Der Sturz des jungen Helden gehört zu den Geschichten, die die künstlerische Phantasie in besonderer Weise ansprechen. Der Mythos erfährt eine starke Ausdifferenzierung, für die Aurnhammer verschiedene poetische Verfahren verantwortlich macht (Komisierung, Mythosallianz, Paradoxierung, Ambiguisierung, Heroisierung, Antonomasie). Diese Verfahren erlauben es, das Deutungsspektrum gegenüber den vergleichsweise schlichten mittelalterlichen Ikarosdeutungen erheblich zu differenzieren, so daß sich eine Pluralisierung des Diskurses verzeichnen läßt, die in Einzelfällen auch eindrucksvolle Mythenkorrekturen produziert.

Ausgehend von der Frage nach der Konzeptualisierung des Mythos innerhalb der modernen, nachauflärerischen Mythenforschung seit Heyne konstatiert ANTJE WESSELS als gemeinsames Merkmal der exemplarisch herangezogenen Konzeptionen, daß feste (historisch, topographisch oder anthropologisch begründete) Konstanten vorausgesetzt werden. Will man im Blick auf diese Konzepte das Verfahren der Mythenkorrektur bestimmen, so liegt die Korrektur in der bewußten Verletzung eines genuinen ‚Kerns‘. Allerdings läßt sich ein solcher Kern (‚Urmythos‘) nicht rekonstruieren und ist daher als Bezugspunkt nicht denkbar. Vielmehr sind es durch verschiedene Verengungsprozesse (Kanonisierung etc.) entstandene „Indices“, denen die Korrektur widerspricht. Dabei wird vorausgesetzt, daß der korrigierende Dichter zwar deutliche Distanz zum gegebenen Mythos hält, aber auch das Bedürfnis empfindet, das Erlebte in einer mythischen Sprache begreifbar zu machen.

Mit Hölderlin und der Neuen Mythologie wird ein Höhepunkt der deutschsprachigen Mythenkorrekturen erreicht. Ausgehend von zwei markanten Übersetzungskorrekturen (in den Vergleichen Antigones mit Niobe und Danae) behandelt ANKE BENNHOLDT-THOMSEN Hölderlins Prämissen und Ziele als Sophokles-Übersetzer: Hölderlin versteht sich als Dichter einer Moderne, die der Antike gleichberechtigt gegenübersteht, aber in ihrer Eigenart „notwendig verschieden“ ist. Das geschichtsphilosophische Prinzip dieser Übersetzung, die „Mythe nemlich überall beweisbarer darzustellen“, bedingt, daß Hölderlin (aus der Perspektive der Moderne korrigierend) das Konfliktpotential des griechischen Mythos auf das der Natur zurückführt. Seine subtilen Detailkorrekturen zielen insgesamt auf eine Revision des Mythos bzw. auf die Konzeption eines neuen Naturmythos.

CHRISTIAN IBER behandelt die in der Konzeption der Neuen Mythologie intendierte Vermittlung von Poetik, Religion und Politik, indem er die Konfiguration, teils auch Überblendung, von Dionysos (in seinen verschiedenen mythologischen Gestaltungen) und Christus bei Hegel (*Eleusis*), Hölderlin (*Brod und Wein*) und Schelling (*Philosophie der Mythologie und der Offenbarung*) untersucht. Auf dieser Grundlage stellt er die Differenzen in der philosophisch-mythopoetischen Arbeit der drei einstigen Studienfreunde heraus und bestimmt zugleich die Reichweite ihrer Korrekturen und Neustiftungen.

ELSBETH DANGEL-PELLOQUIN rekonstruiert die parodistische Version des Salome-Mythos, die Heinrich Heine inszeniert, wenn er die Jüdin Herodias, die germanische Fee Abunde und die griechische Diana in einer wilden nächtlichen Jagd vereint, deren Beobachtung den Erzähler des *Atta Troll* fast dazu führt, Kopf und Verstand zu verlieren. Mit der ‚kopflosen‘ Jagd wird die berühmte Szene des Neuen Testaments nachhaltig korrigiert, wobei Heine ein Urbild der zeitgenössischen *Femme fatale* entwirft.

Mit der Gestalt der Lore Lay hat Clemens Brentano einen neuen Mythos gestiftet, der sich jedoch, wie BERNHARD GREINER zeigt, in Verbindung mit dem Mythos von Narziß und Echo aus Ovids *Metamorphosen* (3.310-512) lesen läßt. Lore Lay ist in Brentanos Gedicht Sirene, Nymphe und *Femme fatale* zugleich. Wie bei Ovid geht es um die in sich kreisende Liebe zu sich selbst und deren notwendigen Untergang. Heinrich Heines so populär gewordenes Lied von der *Lorelei* aus dem Jahr 1823 gleitet dagegen zwischen einem Reden über den Mythos und dessen unmittelbarer Vergegenwärtigung hin und her, womit es die sich selbst bespiegelnde Echorede der Lorelei formal reproduziert.

Charakteristisch für die Mythenkorrekturen der Moderne ist, wie THERESIA BIRKENHAUER festhält, eine „gewisse Respektlosigkeit“⁴³. Die Mythen werden zum Gegenstand kritischer Befragung, subtiler und dabei doch gewichtiger Verdächtigung und Enthüllung, wie sich bei Kafka und Brecht beobachten läßt. Hofmannsthal und Strauss fügen sich diesem Schema von Kritik, Verdacht und Enthüllung nicht. Mit der *Ariadne auf Naxos* bieten sie vielmehr eine ganz eigene Art der Korrektur: Statt einer privilegierten Neu-deutung entwerfen sie eine Fülle wechselnder Überblendungen und Kontraste. Die Vielstimmigkeit tritt an die Stelle der kanonisierten Einsinnigkeit, der mythische Zusammenhang wird zugunsten eines prononcierten ‚Zugleichs‘ ‚berichtigt‘.

BARBARA HAHN untersucht in ihrem Beitrag Else Lasker-Schülers und Gottfried Benns Verwendung von Mythen. Zwischen den *Hebräischen Balladen* und Benns Antworten entsteht ein Dialog zweier Kulturen, in dem die beiden Gesprächspartner in ganz unterschiedlicher Weise von Mythen Gebrauch machen. Während Lasker-Schüler ihre kulturelle Identität in den biblisch-mythischen Frauenfiguren Esther und Ruth (später auch Rahel) beschwört, bedient sich Benn in seinen Antworten der mythologischen Parodie, Überblendung und Überschreibung: „Affen-Adam“ tritt Ruth gegenüber. Die jüdische Dichterin hingegen befreit die biblischen Mythen von historischen Überschreibungen, indem sie sie rekorrigiert.

Innerhalb der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts eröffnet Franz Kafka mit seinem *Schweigen der Sirenen* eine neue Phase, und wohl auch eine

43 Theresia Birkenhauer, S. 263.

neue Qualität, in der Praxis radikaler Mythenkorrektur. WINFRIED MENNINGHAUS fragt, inwieweit Kafkas Umgang mit der Sirenen-Episode nicht den Raum des Mythischen – und damit auch das Phänomen der Mythenkorrektur – endgültig hinter sich läßt, indem er ‚Berichtigungen‘ vornimmt, die der Homerischen Sirenen-Episode bislang unterstellte Sinnpotentiale *ad absurdum* führen. Als noch konsequenter erscheint ihm Bertolt Brechts Verfahren in den drei *Berichtigungen alter Mythen*, die auf Ersetzung, ja Vernichtung der Überlieferung abzielen – mit dem Anspruch, das authentische Geschehen jenseits einer durch und durch fehlerhaften, wo nicht lügnerischen Überlieferung aufzudecken.

ALEXANDER HONOLDS Beitrag, der neben Kafkas und Brechts auch Adorno/Horkheimers Version und Walter Benjamins an Kafka anschließende Reflexionen zum Odysseus-Sirenen-Mythos berücksichtigt, akzentuiert – ähnlich wie Menninghaus – Odysseus’ „List der Einfalt“ in Kafkas Erzählung, während er in Brechts Berichtigung eine „agnostische Dramaturgie“ am Werk sieht, „die das überlieferungsgemäß hehre Gebaren des Helden entzaubert und auf simpelste materielle Erwägungen [...] reduziert“. Tatsächlich gerät Brechts Text zur entlarvenden „Gegendarstellung“, indem sie aus seinem allgegenwärtigen Interesse heraus, Geschichte gegen die herrschende Lesart umzuschreiben, Odysseus zum „feigen Geschichtsklitterer“ erklärt.

Im Frankreich der ersten Jahrhunderthälfte, so zeigt GISELA FEBEL, dominiert von den eher klassizistischen Dichtern der 30er Jahre – von Gide und Giraudoux bis hin zu den existentialistischen Autoren Sartre, Marcel oder Anouilh – ein Modus der Mythenkorrektur, der auf dem Erfahrungshintergrund von *Occupation* und *Résistance* die ethischen Potentiale des Mythos reaktiviert. Demgegenüber arbeitet Jean Cocteau, auf den Gisela Febels Analyse sich konzentriert, in seinen Theaterstücken und Filmen schon seit den 20er Jahren nur noch mit einzelnen Mythologemen als Versatzstücken im Sinne der Bricolage, wodurch sich auch mythische Elemente aus dem Alltag der erlebten Gegenwart an die „Maschine Mythos“ (Heiner Müller) anschließen lassen.

HELMUT HÜHN behandelt den Sisyphosmythos, dessen ikonischer Kern Albert Camus zu seiner philosophischen Transformation veranlaßt hat. Die Untersuchung gilt der provokativen Mythenkorrektur mit ihren Voraussetzungen, den Überblendungen und der gedanklichen Umzentrierung, die es Camus erlaubt, auf der Folie des alten Bildes die Konzeption einer modernen Lebensphilosophie zu entfalten, deren Anspruch auf die Überwindung des Schicksals eine (ihrerseits nicht unproblematische) Gestalt des modernen Heroismus hervorbringt. Die Studie schließt mit einer pointierenden Abgrenzung zu James Joyce und Samuel Beckett und mit Vorüberlegungen zu einer Theorie der Mythentransformation.

Der Beitrag von PETER KAHRS konzentriert sich auf zwei Prosatexte der Nachkriegszeit, die aus der Fülle mythologischer Adaptionen in der deutschen Literatur um und nach 1945 ausgewählt sind: Hans Erich Nossacks Kurzroman *Nekyia. Bericht eines Überlebenden* (1947), eine einschneidende Korrektur des Atridenmythos, die eine Utopie des Friedens andeutet, und *Schwarze Spiegel* (1951) von Arno Schmidt, der seinen mit Zügen des Odysseus ausgestatteten Protagonisten an das katastrophische Ende der Zivilisation stellt. Die mythische Erzählung ist noch zitierbar, aber nicht mehr glaubhaft. Sie erscheint nur noch in Gestalt sarkastischer Kommentare – eine Extremform der Mythenkorrektur.

THOMAS POISS rückt (im Rekurs auf Lévi-Strauss) die enorme Variationsbreite des Mythos in den Blick. Zu den bereits bestehenden Varianten eines Mythos entstehen durch Selektion und Kombination, durch Überblendung und Spiegelung, durch Parodie und Korrektur immer neue Ausprägungen. Für den ‚Ödipus in Österreich‘ wird (nach einem kurzen Rückblick auf Kleists *Zerbrochenen Krug*) das Strukturelement der ‚Ermittlungen gegen sich selbst‘ bestimmt, das die Ödipusrezeptionen von Heimito von Doderer und Ingeborg Bachmann miteinander verbindet: *Ein Mord, den jeder begeht* und *Ein Wildermuth* erscheinen als Korrektur (Doderer) und Variation (Bachmann) desselben Mythos.

Im *Sterben der Pythia* verwandelt Dürrenmatt die griechische Tragödie in eine kriminalistische Erzählung, deren Motor das Prinzip der Mythenkorrektur darstellt. Die moderne Erzählung geht (in Umkehrung der antiken Prämisse) vom Wissen des Ödipus aus, doch verkehrt sich dieses Wissen sukzessive in die alte Unwissenheit. Denn Ödipus ist nur Teil eines sich ihm entziehenden Handlungszusammenhangs. Dürrenmatt entwickelt in der Abfolge einander korrigierender Berichte, wie MARK-GEORG DEHRMANN zeigt, ein Meisterstück sich überbietender Mythenkorrekturen, das seinerseits auf die Ödipuskorrekturen von Freud und Brecht mit einer „Farce des Wissens“ reagiert.

WOLFGANG EMMERICH demonstriert in seinem Beitrag, wie in Stücken von Heiner Müller die gängigen Versionen von Mythen um Zivilisationspioniere wie Prometheus, Herakles, Ödipus, Odysseus und Jason in radikaler Weise entzaubernd korrigiert, ja entstellt werden, um so die Opfer und Verluste eines aus Sicht des Autors mißratenen Zivilisationsprozesses sichtbar zu machen. Den umgekehrten Weg geht Botho Strauß, wenn er – von spielerischen Mythenkorrekturen im kleinen abgesehen – mit seinem Stück *Ithaka* einen Text auf die Bühne bringt, der den Gehalt der Heimkehrgesänge der *Odyssee* weitgehend konserviert und neuerlich poetisiert. Der entgötterten, tödlich ernüchterten Welt wird mit dem Mittel der kunstvollen Wiederverzauberung begegnet.

Elfriede Jelinek geht, wie JULIANE VOGEL zeigt, noch einen Schritt über Heiner Müller hinaus, indem sie das gesamte Koordinatensystem Mythos in

Zweifel zieht. Ihr *Sportstück* (1998) stellt eine „Elfi-Elektra“ vor, die mit der sophokleischen Elektra das Schicksal teilt, als Überzählige, Störende zwischen lauter Mördern und Rächern immer nur „vor dem Palast“ reden zu müssen, ohne daß daraus ein Handeln folgte. Aber Jelineks Elektra ist – radikal anders als bei Aischylos und Sophokles – eine Frau, der die Emotionen Liebe und Haß vollständig abhanden gekommen sind. Auch die zutiefst kontroversen Beziehungen zu Vater und Mutter sind gleichgültig geworden. Indem das emotional hoch aufgeladene System familiärer Beziehungen, das den Atridenmythos konstituiert, neutralisiert wird, bleibt am Ende der ganze Mythos auf der Strecke: Mythoskorrektur als Vernichtung desselben.

HEINZ-PETER PREÜBERS Studie zu Trivialmythen in Literatur und Comics, Filmen und Fernsehserien macht deutlich, daß der Rückgriff auf antike Mythen in den meisten Fällen bloße Staffage ist: Kaum je geht es um explizite Mythenkorrekturen. Heute gängige Trivialmythen in den Massenmedien führen in imaginäre Welten neu konstruierter paganer Mythen hinein, die aus dem frei verfügbaren Fundus der großen alten Mythologien eklektisch angereichert sind. Tolkiens *Der Herr der Ringe*, Joanne K. Rowlings *Harry Potter* oder George Lucas' *Star Wars* stehen für diese Praxis. Nietzsches Satz, nach dem erst „ein mit Mythen umstellter Horizont [...] eine ganze Kulturbewegung zur Einheit“ abschließe,⁴⁴ wächst in unserer globalisierten Gegenwartskultur ein neuer – ironischer – Sinn zu.

44 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. In: Ders.: Kritische Studienausgabe, Band 1. Berlin 1988, S. 145.

Martin Vöhler (Berlin)

„Ich aber“
Mythenkorrekturen in Pindars 1. Olympie

Der Mythos lebt von der variierenden Wiederholung. Wiederholt wird stets ein bestimmtes Repertoire von Elementen und Konstellationen, das den Mythenkern bildet und dem Mythos seine Identität verleiht.¹ Ein klassisches Beispiel für das Verhältnis von Kern und Variation bildet der Elektra-Stoff, der in den Bearbeitungen von Aischylos, Sophokles und Euripides erhalten ist. In diesen drei Bearbeitungen bleiben wesentliche Momente der Handlung gleich. Im Zentrum stehen jeweils Klytaimestra, Elektra und Orest. Die *Choephoren* wie auch die beiden *Elektren* beginnen mit der Rückkehr Orests und enden im Doppelmord an Klytaimestra und Aigisth, wobei als feste Stationen das Opfer Orests am Grab des Vaters, die Wiederbegegnung mit Elektra, die Verständigung über den Plan und der Entschluß zum Mord hinzukommen. Dennoch entstehen ganz unterschiedliche Stücke, die deutlich die Handschrift von Aischylos, Sophokles und Euripides tragen. Die Unterschiede gehen aus Änderungen im Detail, in der Charakterzeichnung, der Motivation, der Intrige und der Reihung der Handlungselemente hervor. Vor dem Hintergrund des

1 Käthe Hamburger bringt das Verhältnis von Konstanz und Variation auf folgende Formel: „Konstanz des Stoffes und damit der Situation, Variabilität des Sichverhaltens der Personen kann als das Grundscheema bezeichnet werden, auf das das schöpferische Fortwirken der griechischen Dramenfiguren zurückgeführt werden kann.“ In: Dies.: Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern. Stuttgart [u. a.] 1968, S. 15. In der neueren Forschung wurde der Aspekt der Wiederholung vor allem von Manfred Fuhrmann herausgestellt: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts. In: Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption, hrsg. von Manfred Fuhrmann. München 1971, S. 121-44; vgl. die leicht überarbeitete und verkürzte Fassung: Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und in der Literatur der Gegenwart. In: Inszenierte Antike: die Antike, Frankreich und wir; neue Beiträge zur Antikenrezeption in der Gegenwart, hrsg. von Henry Thorau und Hartmut Köhler. Frankfurt am Main [u. a.] 2000, S. 7-20. Das Interesse an immer neuen Gestaltungen des Mythos führt Walter Burkert auf die dem Mythos eigene Zweideutigkeit und Inkommensurabilität zurück: „Ein Mythos ist unlogisch, unwahrscheinlich oder unmöglich, vielleicht unmoralisch und auf jeden Fall verkehrt, zugleich aber zwingend, faszinierend, tief und ehrwürdig, wenn nicht gar heilig.“ In: Mythos und Mythologie. In: Propyläen. Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt. Bd. 1: Die Welt der Antike. 1200 v. Chr. - 600 n. Chr. Berlin 1981, S. 11-35, hier: S. 11.

konstanten Handlungsgefüges gewinnen diese Divergenzen eine besondere Eindringlichkeit: Eben weil der Kern feststeht, werden die jeweils vorgenommenen Abweichungen besonders gut sichtbar.²

Bildet die Variation innerhalb der literarischen Mythenbearbeitung den (von Aristoteles empfohlenen) ‚Normalfall‘,³ so unterscheidet sich die Korrektur hiervon deutlich: Sie verändert („berichtigt“) den Mythos in seinem Kern, ohne ihn jedoch grundsätzlich zu verwerfen, wie dies in der Mythenkritik geschieht.⁴ Die Korrektur nimmt somit zwischen der Variation (Fortschreibung des Mythos) und der Negation (Mythenkritik) eine mittlere Position ein. Sie stellt den tradierten Mythos in Frage, aber sie treibt ihre Kritik nicht so weit, daß sie den Mythos grundsätzlich verwirft. Sie kann ausdrücklich (explizit) oder stillschweigend-verdeckt (implizit) vorgebracht werden.⁵

Um das Verfahren der Mythenkorrektur näher vorzustellen, eignen sich Brechts *Berichtigungen alter Mythen* in besonderer Weise. Brecht entwirft mit diesen kleinen Geschichten, wie ihr programmatischer Titel ankündigt, ein Modell der Mythenkorrektur, das im Gegensatz zu Pindars voraussetzungsreichen Gebilden den Vorzug der unmittelbaren Evidenz besitzt. Brecht war zu den Geschichten durch die Lektüre von Kafkas Nachlaßband *Beim Bau der chinesischen Mauer* angeregt worden, in dem Kafka an verschiedenen Mythen und alten Stoffen Korrekturen vornimmt. Die prominenteste von ihnen ist *Das*

2 Vgl. den Beitrag von Bernd Seidensticker in diesem Band; Lutz Käppel: Der Fluch im Haus des Atreus: Von Aischylos zu Eugene O'Neill. In: Antike Mythen in der europäischen Tradition, hrsg. von Heinz Hofmann. Tübingen 1999, S. 221-41; Anthony J. Podlecki: Four Electras. In: Florilegium 3 (1981), S. 21-46; Hamburger (1968), S. 65-93 [wie Anm. 1].

3 Eingriffe in den Mythenkern galten in der Aristotelischen *Poetik* als unzulässig. Aristoteles hatte der Variation des Mythos die Grenze der Auflösung gesetzt, wenn er in der *Poetik* (Kap. 14, 1453b) schreibt: „Es ist nun nicht gestattet, die überlieferten Geschichten aufzulösen (τοὺς μὲν οὖν παρεξηγημένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν); ich meine z. B., daß Klytaimestra von Orest und Eriphyle von Alkmeon getötet werden muß.“ Demnach dürfen die überlieferten Geschichten zwar modifiziert, aber nicht in den Elementen, die zum Mythenkern gehören, verändert und „aufgelöst“ werden. Wird er hingegen gewahrt, so ist eine freie Gestaltung der Charaktere und Motive nicht nur erlaubt, sondern geboten.

4 Die Verwerfung richtet sich gegen den Mythos überhaupt, insofern sie dessen Abschaffung fordert. Zur Tradition der Mythenkritik vgl. die *Einleitung*.

5 Im Bereich des Dramas erfolgt sie stets implizit, da nur die *dramatis personae* sprechen und handeln. In den Formen der Lyrik und des auktorialen Erzählens kann sie kommentiert und explizit gemacht werden. – Die implizite Form der Korrektur bleibt verdeckt und ist daher grundsätzlich schwerer zu erkennen. So läßt Christa Wolf in ihrem *Medea*-Roman die Stimmen der Beteiligten nacheinander erklingen. Aus ihnen muß sich der Leser selbst ein Bild von dem stark korrigierten Handlungszusammenhang erstellen. Vgl. Glenn W. Most: Eine Medea im Wolfspelz. In: Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart, hrsg. von Bernd Seidensticker und Martin Vöhler. Berlin/New York 2002, S. 348-67.

Schweigen der Sirenen von 1917.⁶ Kafkas ‚schweigende Sirenen‘ waren es auch, die Brecht zu seinen Geschichten inspirierten. Die ersten Ansätze zu seinen *Berichtigungen alter Mythen* erscheinen 1933 in einem Notizbuch. Unter der Überschrift *Kritik der Mythen* lautet der für den Privatgebrauch bestimmte Eintrag:

Gyges: nicht gezeigt, weil sie schön war, sondern vögeln lassen, weil sie häßlich war.

Die *Sirenen*: haben vor Odysseus sicherlich nicht gesungen, da er angebunden war.

Ödipus: erfuhr nicht plötzlich, daß er seiner Mutter beigewohnt hatte [nicht entziffertes Wort], daß seine Ahnung ihn nicht betrogen hatte. Nunmehr zu wissen, was man nicht wissen wollte, das vernichtet.⁷

Auffällig an diesen ersten Skizzen, aus denen später die Geschichten hervorgehen, ist das gemeinsame Korrekturmuster. Der tradierte Zusammenhang der Mythen wird als bekannt vorausgesetzt, aber an einer bestimmten Stelle wird das überlieferte Geschehen negiert: Die Frau des *Kandaules* ist nicht schön gewesen, die *Sirenen* haben nicht gesungen, *Ödipus* ist von der Nachricht nicht überrascht worden. Die Berichtigungen setzen jeweils bei der Negation eines Faktums ein, das zum Kernbestand des überlieferten Mythos (bzw. der durch Hebbels Bearbeitung⁸ an Brecht vermittelten Kandaulesgeschichte) gehört. Die Negation bildet den Ausgangspunkt für den Korrekturvorschlag, den die Erzählungen unterbreiten. Die Berichtigungen führen jeweils zu einer neuen Pointe: Da sich Odysseus von seinen Kameraden fesseln ließ und entsprechend unfrei war, haben die *Sirenen* nach Brecht weder gesungen, noch geschwiegen, sondern vielmehr lauthals geschimpft. *Kandaules* hat dem Freund Gyges sehr viel mehr erlaubt, als es im Mythos bislang berichtet wurde, und dies aus einem verblüffenden Grund (der Häßlichkeit). *Ödipus* schließlich ist von der Enthüllung der Zusammenhänge keineswegs „plötzlich“ überrascht worden. Was er erfuhr, hatte er längst befürchtet und geahnt.

Brecht hatte seine Notizen zuerst unter der Überschrift *Kritik der Mythen* zusammengestellt. Wenn er diesen Arbeitstitel später verwirft und sich, über die Zwischenstufe *Zweifel am Mythos*, letztlich für den Titel *Berichtigungen alter Mythen* entscheidet, so ist dies insofern konsequent, als die Erzählungen nicht bei Zweifel und Kritik stehenbleiben, sondern den Mythos weitererzäh-

6 Brecht hatte Franz Kafkas aus dem Nachlaß gedruckten Band *Beim Bau der chinesischen Mauer*, hrsg. von Max Brod und Hans Joachim Schoeps. Berlin 1931, auf Empfehlung Walter Benjamins gelesen. Zur Entstehungsgeschichte und zu den weiterreichenden, nicht realisierten Plänen von *Berichtigungen* vgl. Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Bd. 19: Prosa 4: Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939. Berlin/Weimar/Frankfurt am Main 1997, S. 662-65.

7 Brecht Werke 19 (1997), S. 662 [wie Anm. 6].

8 Friedrich Hebbel: *Gyges und sein Ring*. Wien 1856.

len und dabei in unerwarteter Weise verändern. Brecht schreibt die Mythen fort, indem er sie in markanter Weise ‚berichtigt‘.

Wodurch zeichnen sich nun Brechts *Berichtigungen* formal aus? Inwiefern gehen sie über eine Variation der bekannten Geschichten hinaus? Dies läßt sich am Beispiel des Sirenenabenteuers gut zeigen. Die Erzählung beginnt mit einer knappen Wiederholung der alten Geschichte:

Bekanntlich ließ der listige Odysseus sich, als er sich der Insel der Sirenen näherte, an den Mast seines Fahrzeuges binden, aber den Ruderern verstopfte er mit Wachs die Ohren, so daß sein Kunstgenuß durch ihr Wachs und seine Stricke ohne schlimme Folgen bleiben mußte. In Hörweite, wie es ausgemacht war, an der Insel vorbeirudernd, sahen die tauben Knechte die verführerischen Weiber ihre Hälse blähen und unsern Helden sich am Mastbaum winden, als strebte er, davon loszukommen. Es verlief scheinbar alles nach Verabredung und Voraussage. Das ganze Altertum glaubte dem Schlauling das Gelingen seiner List. Sollte ich der erste sein, dem Bedenken aufsteigen? Ich sage mir nämlich so: alles gut, aber wer – außer Odysseus – sagt, daß die Sirenen wirklich sangen, angesichts des angebundenen Mannes? Sollten diese machtvollen und gewandten Weiber ihre Kunst wirklich an Leute verschwendet haben, die keine Bewegungsfreiheit besaßen? Ist das das Wesen der Kunst? Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenommenen geblähten Hälse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten vorsichtigen Provinzler, und unser Held vollführte seine (ebenfalls bezeugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte!⁹

Die Berichtigung wendet sich gegen die bekannte Überlieferung des Sirenenabenteuers: „Das ganze Altertum glaubte dem Schlauling das Gelingen seiner List.“ Der Widerspruch wird aus dem Zweifel begründet: „Sollte ich der erste sein, dem Bedenken aufsteigen?“ Brecht stellt das Autor-Ich somit gegen die gesamte Tradition, die immerhin von Homer bis in die Gegenwart reicht. Diese starke Hervorkehrung des eigenen Ich kennzeichnet auch seine übrigen Mythenkorrekturen. In der Kandaulesgeschichte erfolgt der Einspruch, indem der Erzähler bemerkt: „Die Geschichte scheint mir keinen rechten Sinn zu geben.“ Der Ödipus-Mythos erfährt ebenfalls eine nachhaltige Korrektur: „Ich weiß natürlich, daß es dem Tragiker nicht ziemt, dem Zuschauer zuzublinzeln. Aber wenn ich Oedipus sah oder las, habe ich immer gewünscht, solches Blinzeln hätte sich geziemt.“ Der Widerspruch des allein auf sich gestellten Ich gegen die gesamte Tradition zeichnet alle drei Mythenkorrekturen Brechts aus. Der antagonistische Impuls scheint für sie grundlegend.

Zunächst lassen sich somit drei Merkmale festhalten, die Brechts *Berichtigungen* auszeichnen und untereinander verbinden. Seine Korrekturen verwerfen nicht den gesamten Mythos, sondern setzen an einem bestimmten Punkt ein, den sie dementieren und berichtigen. An diesem einen, bestimmten Punkt tritt das Autor-Ich entschieden hervor. Sein Widerspruch gegenüber der

9 Brecht Werke 19 (1997), S. 338 [wie Anm. 6].

gesamten bisherigen Überlieferung wird deutlich markiert. Es entsteht der für die explizite Mythenkorrektur charakteristische Gestus des ‚Ich aber‘. Anschließend werden die Konsequenzen sichtbar gemacht. Auf diese Weise erhalten Brechts *Berichtigungen* die prägnante Struktur von Wiederholung, Einspruch und Fortschreibung. Ihre eigentümliche Pointe gewinnen sie durch die Negation. Sie erlaubt eine paradoxe Verkehrung der gewohnten Vorstellungen: Aus dem weltgewandten Odysseus wird ein vorsichtiger Provinzler. Der Held wird entzaubert, sein Mythos in Frage gestellt.

So modern Brechts Verfahren der Mythenkorrektur wirkt, so alt ist es. Dies soll im folgenden am Beispiel Pindars gezeigt werden. Seine Dichtung enthält prägnante Korrekturen, zu deren Verständnis jedoch ein Blick auf ihren historischen und poetischen Kontext erforderlich ist. Während von den übrigen frühgriechischen Lyrikern (Archilochos, Sappho, Alkaios, Anakreon, Solon u. a.) nur wenige Gedichte vollständig vorliegen, sind von den Gedichten Pindars vier Bücher mit insgesamt 45 Siegesliedern erhalten. In ihnen kommt dem Mythos eine herausragende Funktion zu.

Normalerweise wurde ein Sieger nur mit einem kurzen Feierlied, vergleichbar dem „Hoch soll er leben“, begrüßt.¹⁰ Wollte er mehr als das hören, konnte er ein speziell für ihn bestimmtes Siegeslied in Auftrag geben. Trotz des persönlichen Zuschnitts erfüllen diese Siegeslieder ein fest vorgegebenes ‚Programm‘, das verschiedene Informationen verbindet: Unverzichtbar sind die Nennung des Siegers, seiner Familie und Polis sowie die Erwähnung des Festorts und der Sportart. Pindar berücksichtigt zudem oft den kultischen Rahmen der Spiele, den Gott, dem die jeweilige Spielstätte geweiht ist, und den Heros, der die Spiele begründet hat. Auch fügt er Wünsche und Gebete für das künftige Wohlergehen des Siegers und seiner Familie hinzu. Zu seinem ‚Programm‘ gehören ferner die Sentenzen sowie die Bemerkungen in eigener Sache, da sich Pindar als Vermittler und ‚Vorsprecher‘ Apolls, der Musen und Chariten versteht. Hierauf beruht auch der normative Anspruch der Epinikien. Das ‚Ich‘ des Autors tritt häufig ganz unvermittelt in den Gedichten hervor und gibt ihnen seine religiös begründete Autorität.

Mit den Mythen wird der aktuelle Sieger in die heroische Tradition gestellt. Indem der glanzvolle Sieg mit einer noch glänzenderen Vergangenheit verknüpft wird, erscheint der Sieger als legitimer Nachfahre der sagenhaften Heroen. Pindar trägt dem persönlichen Bezug zu seinen Auftraggebern Rechnung, indem er die Mythen individuell ausgestaltet. Neben den Variationen bekannter Mythen entstehen nicht selten Korrekturen. Unter ihnen ist die Version des Pelops-Mythos besonders berühmt. Die 1. Olympie erzählt die

10 πῆνελλα καλλίνικε χαῖρε ἄναξ Ἡράκλεις, / αὐτός τε καὶ Ἴόλαος, αἰχμητὰ δύο. Scholien zu O. 9.1 a, b. In: Scholia Vetera in Pindari Carmina, hrsg. von Anders Björn Drachmann. Bd. 1. [1903] Stuttgart/Leipzig 1997, S. 266.

Geschichte von Pelops in einer ausführlichen mythologischen Partie von mehr als 70 Versen (V. 25-96). Neben einer zentralen, explizit hervorgehobenen Mythenkorrektur kommt es zu weiteren impliziten Korrekturen, so daß sich das Prinzip der Pindarischen Korrekturen an diesem Gedicht insgesamt gut erkennen läßt.¹¹

Die 1. Olympie richtet sich an Hieron von Syrakus, einen der mächtigsten Herrscher zu Pindars Zeit, der zugleich sein bedeutendster Auftraggeber war. Gleich vier Gedichte auf ihn sind erhalten: die ersten drei Pythien sowie die 1. Olympie. Vergegenwärtigt man sich, daß die Epinikien nach dem Rang der Institutionen, Sportarten und Auftraggeber gegliedert sind, wird das hohe Gewicht der 1. Olympie deutlich. Im Zentrum des Gedichts, das einen Sieg des Rennpferdes Pherenikos („Siegbringer“) zum Gegenstand hat, steht der Pelops-Mythos. Pindar stellt den Bezug von Hieron zu Pelops über die Pferde- bzw. Wagenrennen her, in denen beide erfolgreich waren: Pelops mit seinem mythischen Sieg über Oinomaos, der seine Herrschaft in Elis begründet, Hieron mit den Erfolgen im Rennsport, die sein Prestige als Herrscher steigern sollten.¹² Allerdings bringt der (vermutlich von Hieron selbst veranlaßte) Rückgriff auf den Pelops-Mythos auch erhebliche Schwierigkeiten mit sich. Denn einerseits kann Pindar den Mythos nicht darstellen, ohne zu der düsteren Vorgeschichte,

11 Aus der neueren Forschung wurden folgende Kommentare und Studien berücksichtigt: Willem J. Verdenius: *Commentaries on Pindar*. Bd. 2: O. 1, 10, 11; N. 11; I. 2. Leiden 1988; Douglas E. Gerber: *Pindar's Olympian one: a commentary*. Toronto [u. a.] 1982; John Hamilton: *HYMNOS/POIKÍLOS*. In: *Helios* 28.2 (2001), S. 119-40, bes. S. 130-38; Carlo Brillante: *Tantalo e Pelope nell' Olimpica 1 di Pindaro*. In: *QUCC* 38 (1991), S. 15-24; Eveline Krummen: *Pysros Hymnon*. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3). Berlin [u. a.] 1990, bes. S. 155-216; Dorthie Fisker: *Pindars erste olympische Ode*. Odense 1990; William J. Slater: *Pelops at Olympia*. In: *GRBS* 30 (1989), S. 485-501; Thomas K. Hubbard: *The „cooking“ of Pelops. Pindar and the process of mythological revisionism*. In: *Helios* 14 (1987), S. 3-21; Gregory Nagy: *Pindar's Olympian 1 and the aetiology of the Olympian games*. In: *TAPhA* 116 (1986), S. 71-88; J. Gordon Howie: *The revision of myth in Pindar Olympian 1. The death and revival of Pelops (25-27; 36-66)*. In: *Papers of the Liverpool Latin Seminar IV* (1983); ARCA, *Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs*. Liverpool 1984, S. 277-313; Adolf Köhnken: *Time and Event in Pindar O. 1.25-53*. In: *Classical Antiquity* (1983), S. 66-76; ders.: *Pindar als Innovator*. In: *CQ* 24 (1974), S. 199-206; Christiaan M. J. Sicking: *Pindar's first Olympian. An interpretation*. In: *Mnemosyne* 36 (1983), S. 60-70; Vincent Farenga: *Violent structure. The writing of Pindar's Olympian*. In: *Arethusa* 11 (1977), S. 197-218; Francis Cairns: *Eros in Pindar's first Olympian ode*. In: *Hermes* 105 (1977), S. 129-32; David C. Young: *Three odes of Pindar: A literary study of Pythian 2, Pythian 3, and Olympian 7*. Leiden 1968.

12 Der Rennsport hatte damals vor allem repräsentative Funktion. Die Möglichkeit, Pferde zu halten und trainieren zu lassen, signalisierte ein hohes Prestige. Wenn Hieron als „pferdefreudiger König“ (V. 23) eingeführt wird, so indiziert dies aber nicht nur seine soziale Stellung. Es erinnert zugleich an seine bisherigen Siege in Delphi (482 und 478, ebenfalls mit dem Rennpferd Pherenikos) und weist auf die erhofften Siege mit dem Viergespann voraus, die der Tyrann einige Jahre später (470 und 468) davontragen wird.

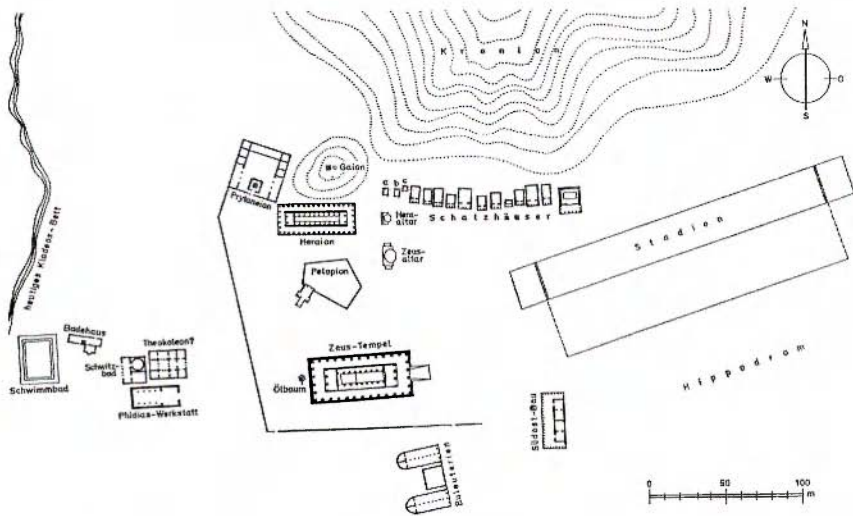
die auf dem Heros lastet, Stellung zu nehmen. Wurde Pelops doch, wie die mythische Tradition erzählte, in seiner Jugend von seinem Vater grausam zerstückelt, gekocht und den Göttern als Speise aufgetischt. Andererseits aber enthält auch die weitere Geschichte des Helden problematische Elemente. Nach seiner Wiederherstellung durch die Götter gelangt Pelops in die Gegend von Olympia, wo Oinomaos herrscht und seine Tochter demjenigen Freier in Aussicht stellt, der ihn im Wagenrennen bezwingt. Pelops gewinnt zwar den Sieg, doch verdankt er ihn einer List. Er läßt die eisernen Radnaben des Gegners durch wächserne austauschen, so daß Oinomaos bei der Fahrt tödlich stürzt. Anschließend ermordet Pelops den Wagenlenker Myrtilos, der ihm entscheidend geholfen hatte.¹³

Diese im Mythenkern fest verankerten Elemente des Pelops-Mythos erscheinen denkbar ungeeignet als Vorlage für einen Festgesang, bei dem sich der Sieger im mythischen Bildnis spiegelt. Pindar behilft sich mit einer kühnen Lösung: Er korrigiert den bislang gültigen Mythos an den entscheidenden Stellen und rechtfertigt zudem sein Vorgehen, indem er eine kleine Poetik der Mythenkorrektur entfaltet.

Neben der dunklen Seite des Mythos gibt es aber natürlich auch die glanzvolle, die einen Vergleich mit Pelops als erstrebenswert erscheinen läßt. Pelops wurde in Olympia als Gründungsheros verehrt. Die Spielstätte befand sich in seinem Herrschaftsbereich. Gleich neben dem Altar des Zeus liegt das Kultmal, an dem Pelops verehrt wurde. Der Wagensieg über Oinomaos, an den auch der Ostgiebel des Zeustempels erinnert, weist auf die Spiele voraus, die Herakles später begründen sollte.¹⁴ Mit der enormen Macht, die er entfaltete, wurde Pelops darüber hinaus zum Namensgeber der gesamten Halbinsel, der Peloponnes. Sein Grab am Alpheios wurde zum Gegenstand eines Blutopferkultes.

13 Daß Pindar den Mord an Myrtilos noch gar nicht gekannt habe, behauptet Karl Scherling in seinem Artikel *Pelops*. In: Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Supplementband 7. Stuttgart 1940, Sp. 845-69, bes. Sp. 852 (So auch der Pelops-Artikel im „Kleinen Pauly“, Bd. 4, S. 608). Scherling meint, Pindar biete die „ursprüngliche“ Fassung des Mythos, die den Betrug an Myrtilos noch nicht enthalten haben könne. Als Stifter der olympischen Spiele müsse Pelops den Sieg „in ehrlicher Weise errungen“ haben. Dagegen spricht aber, daß die Tragiker selbstverständlich vom Betrug an Myrtilos ausgehen (vgl. Sophokles, *Elektra*, V. 504-15; Euripides, *Orest*, V. 988-1000). Der Fluch des Myrtilos erstreckt sich zudem über das gesamte Atridengeschlecht. Von daher ist es schwer vorstellbar, daß er erst in der Mitte des 5. Jahrhunderts als sekundäres Motiv zum Atridenmythos hinzugekommen ist. Schließlich folgt die spätere Überlieferung stets der Betrugsversion und nirgendwo der vermeintlich „ursprünglichen“ Fassung Pindars. (Vgl. Hyginus, *fabulae* 83, Apollodor, *Epitome* 2,3 ff.)

14 Der Zeustempel wurde ca. 20 Jahre nach der I. Olympie fertiggestellt, seine Lage wurde am weitaus älteren Pelopion ausgerichtet. Zur zentralen Stellung des Pelopskultes in Olympia vgl. Hans-Volker Herrmann: Olympia und seine Spiele im Wandel der Zeiten. In: *Gymnasium* 80 (1973), S. 172-205, bes. S. 178-80.



Plan von Olympia im 5. Jh. v. Chr. nach Erbauung des Zeustempels

An diese Vorgaben kann Pindar gut anknüpfen. Er legt seine Mythen-erzählung figurativ an und stellt eine besondere Nähe zwischen Hieron und Pelops her: Hieron soll in den Glanz des mythischen Vorbilds treten. Das heroische Ideal, dem Pelops und Hieron verpflichtet sind, verdeutlicht Pindar in dem Gebet des Pelops an Poseidon, das er ins Zentrum der Mythen-erzählung stellt. Bevor Pelops bei Pindar zum Kampf gegen Oinomaos antritt, geht er im Dunkel allein an den Meeresstrand, ruft den Gott herbei und bittet ihn um Unterstützung. Pelops rechtfertigt seine Bitte mit dem einstigen Liebesverhältnis, das zwischen ihm und dem Meergott bestanden habe. Zum Dank möge der Gott jetzt helfen. Pindar gestaltet die Szene eindrucksvoll aus (V. 71-85):

Herantretend an das graue Meer, allein, im Dunkel,
 rief er [sc. Pelops] den Tiefdröhnenden,
 mit dem ausgezeichneten Dreizack [sc. Poseidon], der ihm
 dicht vor dem Fuß erschien.
 Dem sagte er: „Die lieblichen Gaben der Kypris, wohlan, wenn sie, Poseidon,
 irgend auf Dank
 rechnen können, so fessele die Lanze des Oinomaos, die ehrene,
 mich aber fahr auf dem schnellsten Wagen
 nach Elis und bring mich zum Sieg,
 denn schon drei und zehn Männer hat er [sc. Oinomaos] vernichtet,
 als Freier, und schiebt hinaus die Hochzeit //
 der Tochter. Das große Wagnis aber ergreift keinen unbewehrten Mann.
 Doch welchen zu sterben bestimmt ist: Wozu sollte da einer ein ruhmloses
 Alter, im Dunkel sitzend, vergeblich verbrüten,

alles Schönen unteilhaftig? Nein, mir steht dieser Kampf bevor. Du aber gib gutes Gelingen!“¹⁵

Pindar gestaltet die Gebetsszene nach dem Vorbild der *Ilias*. Dort ist Achill im Gespräch mit Thetis gleichermaßen unbedingt entschlossen, ein kurzes heroisches Leben, das unsterblichen Ruhm bringt, einem unbedeutenden, langen vorzuziehen.¹⁶ Durch die Überblendung von Pelops und Achill wird Hieron eine kaum mehr steigerbare Heroisierung zuteil. Sein anschließender Sieg wird zu einer Selbstverständlichkeit, die Pindar in nur einem Satz lapidar festhält.¹⁷

Demgegenüber wird die dunkle Seite des Pelops-Mythos in entscheidender Weise verändert. Pindar führt die Korrektur (V. 25-52) konsequent durch, indem er größere und kleinere Eingriffe verbindet: Hatte er im obligatorischen Lobpreis des Siegers festgehalten, daß Hieron sich in Olympia, als der Gründung des Pelops, leuchtenden Ruhm erworben hat, so setzt der Mythos hierauf ein. Pindar läßt ihn bei der Geburt des Pelops beginnen (V. 25-27):

Zu diesem (sc. Pelops) faßte Verlangen der großmächtige Erdbeweger Poseidon, als ihn aus dem reinen Kessel herausnahm Klothó, mit Elfenbein an der glänzenden Schulter ausgezeichnet.¹⁸

Pindar stellt die Liebe Poseidons an den Beginn seiner Erzählung. Schon bei der Geburt habe den Gott Verlangen zu dem Knaben erfaßt. Der explizit reine Kessel, aus dem ihn Klothó, die Spinnerin des Lebensfadens, herausnimmt, stellt klar, daß es sich nicht um den Kochtopf des kannibalischen Göttermahls handelt, sondern um einen Kessel zur Waschung des neugeborenen Pelops.

-
- 15 Die hier vorgelegte Prosa-Übersetzung ist den Übersetzungen von Franz Dornseiff: Pindars Dichtungen, übertragen und erläutert von F. D. Leipzig 1965; Wolfgang Schadewaldt: Pindars Olympische Oden. Deutsch von W. S. Frankfurt am Main 1972; Dieter Bremer: Pindar: Siegeslieder. Griechisch-deutsch, hrsg., übersetzt und mit einer Einführung versehen von D. B. München 1992; und Uvo Hölscher: Pindar: Siegeslieder, übersetzt von U. H., hrsg. von Thomas Poiss, mit einem Geleitwort von Michael Theunissen. München 2002, verpflichtet. Beigefügt wird der griechische Text nach der Ausgabe: Pindari carmina. Teil 1: Epinicia, nach Bruno Snell hrsg. von Herwig Maehler; Teil 2: Fragmenta, Indices, hrsg. von Herwig Maehler. Leipzig 1984 und 1989: ἐγγύς [δ'] ἐλθὼν πολὺς ἄλλος οἷος ἐν ὄρφνῃ / ἄπνευ βαρύκτυπον / Εὐτρίαιναν· ὃ δ' αὐτὴρ / πᾶρ ποδὶ σχεδὸν φάνη. / τὴρ μὲν εἶπε· Φίλιᾶ δῶρα Κυπρίᾳς ἄγ' εἴ τι, Ποσειδάων, ἐς χάριν / τέλλεται, πέδασον ἔγχος Οἰνομάου χάλκεον, / ἐμὲ δ' ἐπὶ ταχυτάτῳ πῶρευσον ἁμαίαντων / ἐς Ἄλιν, κράτει δὲ πέλασον. / ἐπεὶ τρεῖς τε καὶ δέκ' ἄνδρας ὀλέσῃς / μνασθήρας ἀναβάλλεται γάμον // θυγατρὸς. ὃ μέγας δὲ κίνδυνος ἄνακτιν οὐ φῶντα λαμβάνει. / θανεῖν δ' οἷον ἀνάγκα, τὰ κέ τις ἀνώνυμον / γῆρας ἐν σκότῃ καθήμενος ἔψο μάταν, / ἀπάντων καλῶν ἄμμορος; ἄλλ' ἐμοὶ / μὲν οὗτος ἄεθλος / ὑποκείμεται τὸ δὲ πρᾶξιν φίλων δίδωι.
- 16 Vgl. *Ilias* 9.410-16. Tilmann Krischer hat die zentrale Bedeutung der Achillparallele hervorgehoben und gezeigt, daß die Ganymedparallele im Kontext des Epinikions nur eine motivationsbedingte Hilfsfunktion erfüllt, vgl. seinen Aufsatz: Die Pelopsgestalt in der ersten Olympischen Ode Pindars. In: Grazer Beiträge 10 (1981), S. 69-75.
- 17 „Er [sc. Pelops] aber nahm des Oinomaos Gewalt und die Jungfrau zur Bettgenossin.“ (V. 88)
- 18 τοῦ μεγασθενὲς ἐράσματο Γαῖαρχος / Ποσειδάν, ἐπεὶ νιν καθαροῦ λέβητος ἔξελε Κλωθίᾳ, / ἐλέφαντι παιδίῳ ἦμον κεκαθμένον.

Seit seiner Geburt (und nicht erst infolge der Zerstückelung) verfügt er über eine strahlend glänzende Schulter. Bevor Pindar im folgenden seine Korrektur am Pelops-Mythos ausführt, reflektiert er die Bedingungen, unter denen ‚falsche‘ Mythen (wie die Erzählung von den menschenfressenden Göttern) ihre trügerische Kraft entfalten können. Es folgt daher eine gnomische Partie, deren erster Satz folgendermaßen lautet (V. 28a/b-29):

Ja, der Wunder sind viele, und manchmal wohl auch, als der Sterblichen
Kunde über das wahre Wort hinaus,
trügen kunstreich mit bunten Lügen gefertigte Geschichten.¹⁹

Die Sentenz beginnt mit der emphatischen Bekräftigung von Wundern und Wunderbarem. Pindar unterscheidet zwischen ‚wahren‘ und ‚falschen‘ Mythen. Zuerst wendet er sich den ‚falschen‘ Mythen zu: Sie gehen „über das wahre Wort hinaus“. Ihre „Kunde“ erweist sich, wie Bremer pointierend übersetzt, als ein haltloses „Gerede“.²⁰ Woher bezieht aber dieses „Gerede“ seine Glaubwürdigkeit? Der in der ersten Sentenz bereits angedeutete Hinweis auf die „bunten Lügen“ und ihre kunstreiche Präsentation wird in der folgenden verdeutlicht (V. 30-32):

Doch Charis, die alles Liebliche den Sterblichen schafft,
hat ersonnen, daß, wenn sie Geltung verleiht, auch Unglaubliches glaubwürdig
oft sei.²¹

Die Geltungskraft eines ‚falschen‘ Mythos führt Pindar auf die Macht der (hier personifiziert gedachten) *Charis* zurück. Grundsätzlich ist der *charis*-Begriff bei Pindar sehr weit gefaßt. Er umfaßt Freude, gesellschaftliches Ansehen und soziale Geltung ebenso wie Anmut und Schönheit. Pindar beschreibt hier, wie die *charis* in falsche Pracht übergeht, wenn sie in den Dienst der Täuschung tritt. Sie vermag dann sogar, ‚Unglaubliches und moralisch Anstößiges‘ (hier, daß die Götter Menschenfleisch essen) glaubwürdig zu machen. Als Instrument der Lüge erhält die *charis* bezwingende Kraft. Gegen sie gibt es nur wenig Schutz. Pindar nennt einerseits die Zeit, die das Unwahre zum Vorschein bringe (V. 33 f.):

Die Tage aber, die dann kommenden,
Sind weiseste Zeugen.²²

19 ἡ θαύματα πολλά, καὶ πού τι καὶ βρυτῶν / φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον / δεδαϊδαλμένοι ψεύδεσι
ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι.

20 Vgl. Bremer (1992), S. 9, V. 28b [wie Anm. 15]. Zum Verhältnis von *alatheia/pseudos* vgl. Thomas K. Hubbard: *The Pindaric mind. A study of logical structure in early Greek poetry.* Leiden 1985, S. 100-06.

21 Χάρις δ', ἅπερ ἅπαντα τεύχει τὰ μείλιχα θνατοῖς, / ἐπιφέρουσα τιμὴν καὶ ἄπιστον ἐμῆσατο πιστόν / ἔμμεναι τὸ πολλάκις.

22 ἄμερά δ' ἐπίλοιποι / μάρτυρες σοφίῳτατοι.

Andererseits aber empfiehlt er als Maxime, von den Göttern nur Gutes zu sagen. So werde die Gefahr, sich an ihnen zu vergehen, zumindest reduziert (V. 35):

Es ist dem Manne aber geziemend, von Göttern Schönes zu sagen; geringer ist dann der Vorwurf.²³

Im Anschluß an diese Passage zwischengeschalteter Reflexionen (V. 30-35) kehrt Pindar zu seiner Revision des Pelops-Mythos zurück: Die Maxime, nur Gutes von den Göttern zu reden, wird sogleich realisiert. Sie begründet die entscheidende Korrektur am Pelops-Mythos. Pindar kündigt an, daß er sich den bisherigen Erzählungen entgegenstellen werde (V. 36-45):

Sohn des Tantalos, von dir aber will ich entgegen Früheren sagen:
Als dein Vater geladen hatte zum allergesittetsten
Mahl in sein Sipylos
und im Wechsel den Göttern Bewirtung darbot,
daß damals dich der mit dem glänzenden Dreizack raubte,
im Sinn überwältigt von Verlangen, und auf goldenen Stuten
zu dem höchsten Haus des weit geehrten Zeus entführte.
Dorthin, in späterer Zeit,
kam auch Ganymed,
dem Zeus zu gleichem Dienst.²⁴

Als korrekte Erklärung für das Verschwinden des Pelops präsentiert Pindar die Entführung durch Poseidon: Bei einem Göttermahl, das Tantalos in bester Absicht ausgerichtet habe, sei der Sohn entführt worden. In dieser neuen Deutung wird Pelops zum Vorläufer des Zeuslieblings Ganymed.²⁵ Wie Ganymed von Zeus, so wird bereits vor ihm Pelops durch Poseidon entführt und in das Haus des Zeus auf dem Olymp gebracht. Durch die Analogiebildung gerät Pelops in eine besondere Nähe zu Zeus. Diese von Pindar durch die Mythenkorrektur erzeugte Nähe entspricht der tatsächlich gegebenen kultischen Nähe von Zeus und Pelops in Olympia: Bei den olympischen Spielen bildet das nächtliche Blutopfer für Pelops den Beginn, erst nach den Wettkämpfen erfolgen die Brandopfer der Sieger am Zeusaltar. Zeus und Pelops stehen im Kult von Olympia, wie Walter Burkert gezeigt hat, in einer polaren Spannung.²⁶

23 ἔστι δ' ἀνδρὶ φάμεν εἰοκὸς ἀμφὶ δαιμόνων καλὰ: μείων γὰρ αἰτία.

24 νιέ Ταντάλου, σέ δ' ἀντία προτέρων φθέγγεσθαι, / ὅπότ' ἐκάλεσε πατήρ τὸν εὐνομίτατον / ἐς ἔρανον φίλαν τε Σίπυλον, / ἀμοιβαῖα θεοῖσι δείπνα παρέχων, / τότ' Ἀγλαοτρίαιναν ἀρπάσαι, / δαμέντα φρένας ἡμέρη, χρυσέαισ' ἑ' ἀν' ἵπποις / ὕπατον εὐρυτίμου ποτὶ δῶμα Διὸς μεταβᾶσαι / ἔνθα δευτέρῃ χρόνῳ / ἦλθε καὶ Γανυμήδης / Ζηνὶ τωῦτ' ἐπὶ χρέος.

25 V. 44, vgl. den Homerischen Aphroditehymnus V. 202 ff.; hierzu: Johannes Th. Kakridis: Des Pelops und Iamos Gebet bei Pindar. In: *Hermes* 63 (1928), S. 415-29; ders.: Die Pelops-sage bei Pindar. In: *Philologus* 85 (1930), S. 463-77.

26 Vgl. das Pelopskapitel bei Walter Burkert: *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen* [1972]. 2., um ein Nachwort erweiterte Auflage. Berlin/New York 1997, S. 108-19.

Diese Spannung nutzt Pindar für seine korrigierende Mythenerzählung: Indem er Pelops zum Vorläufer Ganymeds macht, steigert er wiederum Hierons Ansehen. Die erotisch motivierte Reihe Pelops-Ganymed-Hieron akzentuiert die Nähe des sizilianischen Herrschers zu Zeus.



Zeus und Ganymed

Im Anschluß an die Entführungsszene kehrt Pindar zur alten Version zurück und erklärt sie zur Lügengeschichte, deren Entstehung er eigens begründet. Ein Nachbar habe die Geschichte erfunden, um dem Ansehen des Tantalos zu schaden (V. 46-51):

Als du [sc. Pelops] aber verschwunden warst, und der Mutter, soviel sie auch
suchten, die Männer dich nicht brachten,
sprach einer heimlich sogleich von den neidischen Nachbarn,

daß sie in des Wassers vom Feuer siedende Kraft
mit dem Messer dich hineingeschnitten hätten, Gied für Glied,
und auf den Tischen als letztes von deinem
Fleisch ausgeteilt und gegessen. //

Für mich aber führt kein Weg dahin, gierbäuchig der Seligen einen zu nennen. Ich
wende mich ab.²⁷

Pindar weist die alte Zerstückelungsversion, deren Details drastisch ausgearbeitet werden, ostentativ zurück. Neid und Håme der Nachbarn erklären den Ursprung der alten Version wie auch ihre weite Verbreitung. Die ‚falsche‘ Version wird von Pindar auf die ‚wahre‘ zurückgeföhrt. Er beansprucht die Kenntnis der Wahrheit (von der ganymedgleichen Entföh rung des Pelops), die er mit seiner Rekonstruktion des ‚ursprünglichen‘ Hergangs freilegt. Als Motiv für die Täuschung tritt der Neid ein, der auch sonst in den Epinikien von großer Bedeutung ist, da ja alle Auftraggeber Pindars in ihren privilegierten Positionen von ihm bedroht sind. Somit sorgt der suggestiv eingesetzte Neid-Topos für eine plausible Erklärung des „Geredes“, als das der alte Mythos entlarvt wird.

Damit ist die Korrektur der Jugendgeschichte des Pelops abgeschlossen. Pindar weist die alte Geschichte nicht nur zurück, er verbindet seine Korrektur mit grundsätzlichen Überlegungen zum Erfolg der ‚falschen‘ Mythen wie auch speziellen zur Genese der Zerstückelungsversion. Die eigene Korrektur wird begründet und kommentiert. Anschließend wendet er sich dem weiteren Geschick des Pelops zu. Die Verstoßung aus der Gesellschaft der Götter begründet Pindar mit dem Fall des Tantalos, der auch den Fall des Sohnes nach sich gezogen habe. Tantalos habe das große Glück, das er im unmittelbaren Umgang mit den Göttern erleben durfte, nicht ‚verdauen‘ können.²⁸ Er habe sich aus Überdruß und Übersättigung (*kóros*) heraus verstiegen, Nektar und Ambrosia, die den Göttern vorbehalten waren, an seine Freunde weiterzugeben. Diese Hybris jedoch habe Zeus mit harter Strafe geahndet. In der Folge der Tat des Vaters sei auch Pelops aus dem Olymp verwiesen worden und auf die Erde zurückgekehrt, wo er sich, nachdem er herangewachsen war, aufgemacht habe, Hippodameia zu gewinnen. Zur Vorbereitung des Wettkampfs mit Oinomaos erfolgt das eingangs vorangestellte Gebet an Poseidon (V. 71-85), das den heroischen Kern des Mythos bildet.

Im Verhältnis zu Brechts *Berichtigungen alter Mythen* erscheint Pindars Mythenerzählung außerordentlich voraussetzungsreich und komplex. Dennoch

27 ὡς δ' ἄφαντος ἔπελες, οὐδὲ ματρὶ πολλὰ μαιόμενοι φίτες ἄγαγον, / ἔννεπε κρυφῇ τις αὐτίκα
φθονερῶν γειτόνων, / ὕδατος ὅτι τε πυρὶ ζέοισιν εἰς ἀκμάν / μαχαίρῃ. τάμιν κατὰ μέλη, /
τραπέζαισί τ' ἁμφὶ δεύτατα κρεῖν / σέθεν διεδάσαντο καὶ φάγον. // ἐμοὶ δ' ἄπορα γαστρίμαργον
μακάρων τιν' εἰπεῖν ἀφίσταμαι

28 Vgl. hierzu Michael Theunissen: Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit. München 2000, S. 251.

enthält sie im Prinzip dieselben Strukturelemente wie Brechts Erzählungen. Pindar setzt den bekannten Mythos voraus und verändert ihn an einem entscheidenden Punkt: Das Verschwinden des Pelops wird neu begründet. Die neu entstandene Szene aber wird sorgfältig in den alten Mythos integriert. Dessen Handlungselemente bleiben erhalten, doch werden sie anders konnotiert: So erscheint der Kessel (*lébes*), in dem Pelops zerstückelt, gekocht und von den Göttern auch wieder zusammengesetzt wird, als ein „reiner“ Kessel, in dem das neugeborene Kind zuerst gewaschen wird. Auch die elfenbeinern glänzende Schulter bleibt erhalten, doch zeichnet sie jetzt bereits das Neugeborene aus.²⁹ Schließlich bleibt auch das Motiv des Göttermahles bestehen, bei dem Pelops jedoch nicht als Speise serviert, sondern von dem in Liebe entbrannten Poseidon entführt wird.³⁰ Während Pindar so die zum Mythos gehörigen Handlungselemente bewahrt, stellt er seinen Widerspruch gegen die Vorstellung der menschenfressenden Götter überdeutlich heraus. Ausdrücklich stellt er seine Version in den Gegensatz zu der alten Überlieferung (V. 36).

Anders als Brecht³¹ erzählt Pindar die Geschichte unter ständigem Perspektivwechsel. Die neue Version wird in stetem Rückblick auf die alte profiliert. Der Wechsel der Argumente erscheint wie ein *agón*, bei dem sich die neue Fassung behauptet. Zu ihrer Begründung müssen erhebliche Widerstände überwunden werden: Den Hauptwiderstand bildet das kannibalische Mahl, das Pindar durch seine explizite Korrektur beseitigt.

Die Entführung durch Poseidon erlaubt aber auch für die weitere Entwicklung der Erzählung eine elegante Lösung. Als Antwort auf sein Gebet vor dem Wettkampf mit Oinomaos erhält Pelops von Poseidon einen goldenen Götterwagen mit geflügelten Rossen, so daß der erwünschte Sieg im Rennen keiner Manipulation mehr bedarf. Auch die Erinnerung an Myrtilos wird so umgangen. Diese beiden letzten widerständigen Momente, die mit dem Wagenrennen verbunden sind, korrigiert Pindar also stillschweigend (implizit).³² Er nimmt nicht noch einmal den Begründungsaufwand einer expliziten Mythenkorrektur

29 So auch Verdenius (1988), S. 17 f. [wie Anm. 11], in seinem Kommentar zu dieser Stelle; anders Gerber (1982), S. 55-57 [wie Anm. 11].

30 Den (hier übergangenen, für Pindars Korrektur aber wesentlichen) Bezug zum Demetermythos arbeitet Robert Drew Griffith heraus: Pelops and Sicily. The myth of Pindar O. 1. In: *Journal of Hellenic Studies* 109 (1989), S. 171-73.

31 Vermutlich hat Brecht die 1. Olympie nicht gekannt. In seinem Werk läßt sich bislang nur an einer Stelle ein durch Hölderlins Übersetzung vermitteltes Pindarzitāt nachweisen, vgl. Wolfgang Fritz Haug: Herrschaft, Dichterlob und Vergāngnis. Über Pindar und Brecht. In: *Die Wunde der Geschichte. Aufsätze zur Literatur und Ästhetik. Festschrift für Thomas Metzger zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Garber und H. Gustav Klaus. Köln/Weimar/Wien 1999, S. 1-32, bes. S. 29.

32 Zum Verhältnis von impliziter und expliziter Mythenkorrektur vgl. die *Einleitung*.

auf sich. Vielmehr wählt er den ‚kurzen Weg‘³³ des Verschweigens. Hieron, der besungene Sieger, darf sich also im Glanz Ganymeds und Achills wännen, die die dunklen Seiten der Pelops-Figur überstrahlen.

Pindar legt ein Meisterstück der Mythenkorrektur vor. Er konfrontiert seine Korrektur mit der alten Version, so daß die Erinnerung an die Zerstückelungsszene³⁴ nicht verschwindet, sondern als Folie der neuen Version sichtbar bleibt. Durch das Motiv der Entführung gewinnt er die Möglichkeit, aus dem alten Liebesverhältnis heraus die Schenkung des göttlichen Wagens zu begründen, wodurch der dunkle Aspekt der Wagenfahrt verschwindet. Mit dieser Umgestaltung des Mythos kommt Pindar nicht nur seinem Grundsatz nach, von den Göttern nichts Schlechtes zu sagen, sondern auch den Erwartungen seines Publikums entgegen, das vom Epinikiendichter die „Blüten neuer Gesänge“ (O. 9.48-49) fordert. Anders als beim Epenvortrag war bei dem Epinikienvortrag durchaus eine gewisse Originalität erwünscht:³⁵ Der Dichter tritt hier als Bote auf, der eine ‚frische‘ Nachricht überbringt. Er soll seine Neuigkeiten aber auch in ungewohnter Form präsentieren. Von daher wünscht sich Pindar an anderer Stelle, ein „Wortefinder“ (O. 9.80) zu sein. Im Bezug auf die I. Olympie ist ihm dieser Wunsch so souverän gelungen, daß das Gedicht an die Spitze der Sammlung von Pindars Epinikien gestellt wurde und zu dem wohl berühmtesten Gedicht der griechischen Literatur avancierte.

Der Gestaltungsspielraum, den sich Pindar in dem Gedicht für seine Korrekturen nimmt, erscheint sehr groß. Er findet jedoch seine Grenze in der Forderung, nur „Schönes von den Göttern zu sagen“ (O. 1.35).³⁶ Wie Pindar in der Begründung darlegt, beansprucht er, die Geschichte des Pelops wiederherzustellen. Das Skandalon des kannibalischen Göttermahls, das zum Mythenkern zählt, soll ausgeräumt und als ‚Lüge‘ zurückgewiesen werden. Hierfür setzt Pindar die Autorität seines Amtes ein, mit der er zwischen den Göttern, Heroen, Siegern und dem Publikum vermittelt, indem er die echte Version, statt der falschen, präsentiert. Die Korrektur erscheint somit letztlich religiös begründet.

33 Vgl. P. 4.247-48: „Zu lang für mich, heimzukehren den Fahrweg; die Stunde drängt, auch einen / kurzen Weg weiß ich; vielen anderen bin ich voraus im Wissen.“

34 Weitere Beispiele von Menschenopfer und Zerstückelung im griechischen Mythos: Thyest und Tereus, die aus Täuschung oder Wahnsinn vom Fleisch der eigenen Kinder essen, Iphigenie und die Töchter des Kekrops, die von ihren Vätern geschlachtet werden, die Sohnesopfer von Menoikos in Theben und dem Sohn des Idomeneus in Kreta und die Kindeszerreißen im Zusammenhang des Dionysoskultes, für die Pentheus steht.

35 Vgl. Kevin Crotty: *Song and action: the victory odes of Pindar*. Baltimore [u. a.] 1982, S. 82.

36 Ergänzend hierzu erscheint in der 9. Olympie die Feststellung: Die Götter zu beschimpfen, sei eine widerwärtige Weisheit (*echtrà sophia*). (V. 37-38) Insbesondere Krieg und Kampf seien von ihnen fernzuhalten. (O. 9.40-41)

Im übrigen Werk Pindars finden sich zahlreiche kleinere implizite wie explizite Mythenkorrekturen, doch keine von vergleichbarem Gewicht. Pindar greift vor allem dann in die Überlieferung ein und nimmt Verbesserungen vor, wenn ihm die überlieferte Götter- und Heldendarstellung zu wenig erhaben erscheint. In diesem Sinne streicht er den Raben aus der Koronisgeschichte, da Apoll selbst alles wisse und keines Boten bedürfe (P. 3.28-30). Die gewaltsamen Taten des Herakles hingegen werden geschönt, wenn etwa der Raub des Ölbaums bei den Hyperboreern auf Überredung zurückgeführt wird (O. 3.13-16). Der religiös bedenkliche Kampf des Herakles gegen die Götter wird nur angedeutet, aber sogleich wieder abgebrochen (O. 9.28-39). Das Schicksal des Bellerophon übergeht Pindar aus ähnlichen Erwägungen heraus. Er kündigt die Vorsichtsmaßnahme hier sogar an: „Schweigen will ich von seinem Tode.“ (O. 13.91) Auch Homer wird kritisiert. Pindar nimmt Anstoß an seiner Odysseusdarstellung (N. 7.20-22) und wertet Odysseus unter dem Einsatz des auktorialen „Ich aber“ zugunsten von Aias entschieden ab. Zu den aufgezählten kommen weitere Korrekturen, die hier nicht berücksichtigt werden können.³⁷ Der kleine Überblick aber deutet bereits auf ein breites Spektrum von Korrekturmöglichkeiten, das in den Epinikien Anwendung findet: Pindar gebraucht narrative und semantische Korrekturen (Pelops-Mythos; Umwertung des Odysseus),³⁸ die Korrekturen erfolgen sowohl explizit (als Hervorhebung, Kommentar, Reflexion des Eingriffs) wie auch implizit (als Ersatzmotivation, Verschweigen, Übergehen, Ausblendung und Verkürzung). Angesichts dieser Vielfalt erscheint Pindar als ein früher Virtuose der Mythenkorrektur.

Die von Pindar (in der I. Olympie) und von Brecht (in den *Berichtungen alter Mythen*) vorgenommenen Korrekturen überschreiten deutlich den von Aristoteles zugestandenen Bearbeitungsspielraum.³⁹ Sie zielen auf die Negation eines zentralen Gliedes der Handlungskette, das im Mythenkern fest vorgegeben ist. Die Negation wird offengelegt und deutlich angekündigt. Der Indikator hierfür ist das „Ich aber“, mit dem das Autor-Ich interveniert, das Handlungsgefüge aufbricht und seinen Widerspruch gegen die Überlieferung einlegt. Das Publikum kennt wie das Autor-Ich den überlieferten Hergang der

37 Eine eingehende Studie zu den Korrekturen bei Pindar steht noch aus. Hinweise und Beobachtungen finden sich aber bei Franz Dornseiff: *Pindars Stil*. Berlin 1921, S. 126-27; Johannes T. Kakridis: *Ὁ ποιητής καὶ ἡ μυθικὴ παράδοση* [1930]. Athen 1980, S. 45-63; Karl Fehr: *Die Mythen bei Pindar*. Zürich 1936; G. Pini: *Correzioni di miti in Pindaro*. In: *Vichiana* 4 (1967), S. 350-59; Georg Huxley: *Pindar's Vision of the Past*. Belfast 1975; Paola Angeli Bernardini: *Mito e attualità nelle odi di Pindaro*. La Nemea 4, l'Olimpica 9, l'Olimpica 7. Rom 1983; Richard Stoneman: *Pindar and the mythological tradition*. In: *Philologus* 125 (1981), S. 44-63; Thomas K. Hubbard: *Pegasus' bridle and the poetics of Pindar's thirteenth Olympian*. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 90 (1986), S. 27-48, bes. S. 28-33.

38 Zu den Begriffen der narrativen und semantischen Korrektur vgl. die *Einleitung*.

39 Vgl. hierzu die *Einleitung*.

Geschichte, doch gerade dieser Hergang wird bezweifelt. Distanz, Zweifel und Widerspruch erfahren eine ausführliche Begründung. Unter den vielfältigen Möglichkeiten, einen Mythos zu korrigieren, bildet der explizite Widerspruch gegen die Tradition die wohl strengste und eindeutigste Form.

Pindar selbst begründet sein Korrekturvorhaben religiös: Er tritt als Dichter auf, der die ‚wahren‘ Geschichten rekonstruiert und die ‚falschen‘ zurückweist. Neben diesem religiösen Motiv hat ihn aber sicherlich auch die Konkurrenz mit anderen Dichtern zu seinen Korrekturen veranlaßt. Denn Pindar tritt am Hof Hierons auf, der ein Zentrum für die bedeutendsten Dichter seiner Zeit (u. a. Simonides, Bakchylides, Aischylos) bildete. Pindar bearbeitet mit dem Pelops-Mythos eine äußerst sperrige Vorlage, deren Widerstände nur mit artistischer Bravour zu nehmen sind. Brechts triumphales Vergnügen, „der Erste“ gewesen zu sein, dem ‚Berichtigungen alter Mythen‘ gelungen seien, dürfte somit bereits für Pindar motivierend gewirkt haben. Wie aber steht es um den Wahrheitsbezug von Brechts Korrekturen? Auf der Oberfläche erscheinen seine *Berichtigungen* wie ein Spiel mit der Tradition. Hinter der Oberfläche aber verbirgt sich eine aufklärerische Dimension: Brecht demonstriert am Beispiel der griechischen Mythen, wie sich Jahrtausende alte Mythen korrigieren lassen, zu einer Zeit, als in Deutschland der Mythos völkisch mißbraucht und verhunzt (Th. Mann⁴⁰) wird. Die kritische Auseinandersetzung mit den ‚falschen‘ Mythen wird an klassischen Beispielen erprobt. Brechts politisch begründete Korrekturen tragen einen zeitgeschichtlichen Index. So bewährt sich das Verfahren der Korrektur bei Pindar und Brecht in spezifischen Kontexten und zu unterschiedlichen Zwecken: Ihre ‚Arbeit am Mythos‘ besteht nicht nur in der produktiven Fortschreibung, sondern wesentlich auch in der korrigierenden ‚Berichtigung alter Mythen‘.

40 Thomas Mann: Bruder Hitler. In: Ders.: An die gesittete Welt. Politische Schriften und Reden im Exil. (= Gesammelte Werke in Einzelbänden, hrsg. von Peter de Mendelssohn) Frankfurt am Main 1986, S. 253-60, hier: S. 260: „Ich sprach von europäischer Verhunzung: Und wirklich, unserer Zeit gelang es, so vieles zu verhunzen: Das Nationale, den Sozialismus – den Mythos, die Lebensphilosophie, das Irrationale, den Glauben, die Jugend, die Revolution und was nicht noch alles.“

Bernd Seidensticker (Berlin)

Mythenkorrekturen in der griechischen Tragödie

In der Homerischen *Odyssee* wird Telemach gleich dreimal mit der Ermordung Agamemnons und der Rache der Tat konfrontiert: Erst erinnert ihn Athene mahnend daran, welchen Ruhm sich Orest dadurch erworben habe, daß er den Mörder des Vaters tötete (1.298-300); dann schlägt Nestor beim Besuch in Pylos in die gleiche Kerbe und erzählt, wie Aigisth die sich zunächst sträubende Klytaimestra verführt, den heimkehrenden Trojasieger erschlägt und über Argos herrscht, bis Orest – 7 Jahre später – den Vatemord rächt (3.262-275; 303-308); und schließlich berichtet Menelaos in Sparta ausführlich, wie Aigisth den heimgekehrten Agamemnon zu einem Gastmahl geladen und mit-samt seinen Männern erschlagen habe: „wie jemand einen Stier an der Krippe erschlägt“ (4.512-537, 535; Übers. hier und im folgenden: Schadewaldt).

Im weiteren Verlauf der *Odyssee* wird die Geschichte aber auch ganz anders erzählt. So beklagt sich Agamemnon in der ersten Nekyia bei Odysseus darüber, daß Aigisth ihn erschlagen habe „zusammen mit der verfluchten Gattin“, die eigenhändig Cassandra getötet und es nicht einmal über sich gebracht habe, dem sterbenden Ehemann Mund und Augen zu schließen (11.404-434), und bezeichnet Klytaimestra schließlich sogar als die eigentliche Täterin. Nach einem Lob der verständigen Penelope heißt es: „Doch meine Gattin ließ mich nicht einmal mich an dem Sohne sättigen mit den Augen, sondern hat mich zuvor gar selber getötet“ (11.452 f.). Am Ende des Epos, in der zweiten Nekyia, wiederholt Agamemnon diesen Vorwurf (24.199 f.), und der Zusatz „ein abscheuliches Lied wird ihr sein über die Menschen hin“ (24.200 f.) ist ein deutlicher Hinweis auf eine epische Version, in der es nicht Aigisth, sondern Klytaimestra war, die den Gatten tötete. Da auch Nestor davon spricht, daß Orest nach der erfolgreichen Rache „den Argivern ein Totenmahl für die verhaßte Mutter und den schwächlichen Aigisth“ (3.309 f.) ausgerichtet habe, also offenbar die führende Rolle Klytaimestras an der Tat und folgerichtig den Muttermord voraussetzt, und Menelaos die „Arglist des verfluchten Weibes“ (4.92) verantwortlich macht für den Mord an Agamemnon, lassen sich die Differenzen wohl kaum analytisch erklären, d. h. die verschiedenen Versionen der Geschichte nicht auf verschiedene Sänger bzw. Schichten der *Odyssee* zurückführen.

Der widersprüchliche Befund erlaubt vielmehr drei Erklärungen: Entweder der *Odyssee*-Dichter kannte eine Version, in der Aigisth und Klytaimestra die

Tat gemeinsam begingen, und akzentuierte die Geschichte je nach der Funktion, die sie in der jeweiligen Erzählsituation erfüllen sollte, immer wieder neu. Oder er kannte verschiedene Versionen, auf die er je nach Kontext zurückgriff. Oder er kannte eine Version, die er selber modifizierte, um die Folie, auf der das Schicksal seiner Helden, in Parallele und Kontrast, erstrahlen sollte, zu vervollständigen. So könnte er in eine männlich dominierte Geschichte die Rolle Klytimestras eingeschrieben haben, um den Kontrast zu Penelope hervorzuheben; er könnte aber auch die Rolle des Liebhabers verstärkt haben, um die Parallele zu den Freiern zu betonen. Ponderierung, Auswahl oder (Teil-) Korrektur? Mit letzter Sicherheit wird sich diese Frage nicht entscheiden lassen, auch wenn manches dafür spricht, daß der Sänger unserer *Odyssee* bereits verschiedene Versionen des Atridenmythos kannte.

Im folgenden sollen zunächst einige grundsätzliche Überlegungen zu antiken Mythenkorrekturen angestellt werden, bevor im zweiten Teil der Blick auf den wohl radikalsten unter den Mythenkorrektoren der Antike gerichtet wird, auf Euripides.

1. Das erste, was das Homerische Beispiel in Erinnerung ruft, ist die Variabilität des griechischen Mythos, die grundsätzliche Offenheit der traditionellen Geschichten für immer neue Variationen. Geht man von der wahrscheinlichsten der drei Erklärungen für die Differenzen zwischen den verschiedenen Geschichten der Ermordung Agamemnons aus, so ergibt sich, daß der Stoff schon lange vor dem Sänger, der unsere *Odyssee* geschaffen hat, in immer neuen, deutlich voneinander abweichenden Versionen erzählt worden ist. Grundsätzlich gilt: Angesichts der Tatsache, daß der Mythos indogermanischer Gemeinbesitz ist, kann kein Zweifel daran bestehen, daß die Geschichte der Mythenvariation, bzw. der Mythenkorrektur, vor Homer kaum weniger lang und bunt ist als von Homer bis heute.

Sieht man auf die uns greifbare Geschichte des Atridenstoffs, von den Autoren des epischen *Kyklos* über die Chorlyriker Xanthos und Stesichoros, Simonides und Pindar bis zu den drei großen Tragikern¹, so läßt sich Fritz Graf's These, daß der Mythos schon im Laufe der archaischen Zeit einen Teil seiner Flexibilität verloren habe,² kaum aufrechterhalten. Die große Plastizität der traditionellen Geschichten bleibt mindestens bis zum Ende des 5. Jahrhunderts bestehen, und auch der Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit, der zweifellos nicht ohne Einfluß auf die Formen der Arbeit am Mythos geblieben ist, ändert an der grundsätzlichen Offenheit des Mythos für kreative Innovationen wenig. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß die agonalen Voraussetzungen der literarischen Produktion noch im 5. und 4. Jahrhundert zu einer erheblichen Erweiterung der Mythenvariationen und -korrekturen geführt haben. Schon die Unterschiede zwischen den erhaltenen oder erschließbaren

1 Alex F. Garvie: Aeschylus Choeophori with introd. and comm. Oxford 1986, S. IX-XXVI.

2 Fritz Graf: Griechische Mythologie. Zürich 1985, S. 150.

tragischen Variationen der argivischen, thebanischen oder trojanischen Sagenkreise sind enorm, und wenn wir die zahlreichen ganz verlorenen Bearbeitungen z. B. des Atridenstoffs in Tragödie und Dithyrambos besäßen, wäre das Bild zweifellos noch erheblich bunter.

2. Aristoteles fordert den Tragödiendichter denn auch im 9. Kapitel der *Poetik* ausdrücklich auf, nicht an den überlieferten Mythen festzuhalten. Schon die bisherige Praxis zeige, daß viele Personen (und damit natürlich die ihnen zugeschriebenen Handlungen) nicht vorgegeben, sondern frei erfunden seien, und grundsätzlich könne man – wie der *Antheus* des Agathon zeige – die dramatische Fabel eines geplanten Stücks auch völlig frei erfinden und damit den Zuschauer nicht weniger erfreuen als mit der mehr oder minder freien Bearbeitung eines bekannten Stoffs (1451b 19-25). Im 14. Kapitel scheint Aristoteles dann allerdings dieser unbedingten Freiheit eine Grenze zu setzen, wenn er formuliert, daß der tragische Dichter die mythische Tradition zwar umgestalten müsse, um die höchste tragische Wirkung zu erzielen, daß er dabei aber die überlieferten Geschichten nicht „auflösen“ (*lyein*) dürfe. Zwei Beispiele verdeutlichen, was „auflösen“ bedeutet: „ich meine z. B. daß Klytaimestra von Orest getötet werden muß und Eriphyle von Alkmaion³“ (1453b 22-26). Gemeint ist also offenbar, daß zwar bei Schauplatz und Zeitpunkt der Handlung, bei Charakter und Motivationen der Akteure sowie in der Art und Weise, in der die den narrativen Kern des Mythos bildenden tragischen Ereignisse erreicht werden, der kreativen Phantasie des Dichters keine Grenzen gesetzt sind, die zentralen – gleichsam definitorischen – Elemente eines Mythos aber nicht verändert werden dürfen.

Wie allerdings schon das Homerische Beispiel zeigt, hat sich die dichterische Praxis nicht unbedingt an die Aristotelische Forderung gehalten, daß die zentrale Figurenkonstellation der tragischen Tat nicht geändert werden darf. Der Odyssee-Dichter brandmarkt zwar Aigisth als den heimtückischen Mörder Agamemnons, kennt aber, wie wir gesehen haben, auch eine Version der Geschichte, in der nicht Aigisth, sondern Klytaimestra den heimkehrenden Gatten – wie später bei Stesichoros und Aischylos – tötet. Und auch Sophokles und Euripides sind in ihren Gestaltungen des Muttermords bis an die Grenze der Korrektur herangegangen. Bei Sophokles tötet zwar Orest Klytaimestra allein, es ist aber die vor dem Palast wartende Elektra, die auf die flehentlichen Bitten der Mutter antwortet und mit dem furchtbaren Schrei: „Schlag, wenn du kannst, ein zweites Mal!“ (V. 1415) gleichsam zur Mörderin wird; und bei Euripides treibt Elektra den zögernden Bruder nicht nur zum Mord (V. 962-87), sondern faßt im Augenblick der Tat das Schwert mit an (V. 1224-26).

3 Als der Seher Amphiarao, der das Unheil vorhersieht, versucht, sich dem Zug der Sieben gegen Theben zu entziehen, besticht Polyneikes seine Frau Eriphyle, die ihm daraufhin das Versteck ihres Mannes verrät. Beim Auszug des Heeres beauftragt Amphiarao seinen Sohn Alkmaion, ihn an der Mutter zu rächen.

Radikale Korrekturen des Mythenkerns waren offenbar auch sonst in der Tragödie nicht selten. Für uns gehören Antigones und Haimons Selbstmorde zum Kern des Antigone-Stoffs. In der verlorenen *Antigone* des Euripides blieben beide dagegen am Leben, heirateten und hatten einen Sohn.⁴ Zur Mörderin ihrer eigenen Kinder hat wohl erst Euripides Medea gemacht.⁵ In früheren Versionen der Geschichte werden die Kinder von den Korinthern getötet oder sterben bei dem Versuch der Mutter, sie unsterblich zu machen.⁶

Es erscheint mir als sinnvoll, in allen denjenigen Fällen, in denen zum Mythenkern gehörende Elemente verändert werden, von „Mythenkorrektur“ zu sprechen und alle anderen Modifikationen traditioneller Geschichten als „Variation“ zu bezeichnen. Dabei sind die Übergänge natürlich fließend.

3. Auch zu den möglichen Gründen für Mythenvariationen bzw. -korrekturen erlaubt das Atridenbeispiel aus der *Odyssee* erste Feststellungen. Der Sänger variiert die tradierte Fassung bzw. die tradierten Fassungen je nachdem, wer wem die Geschichte mit welcher Intention erzählt, oder welche Parallele als Folie besonders hervortreten soll. So tritt in der Telemachie überall dort, wo Telemach durch das Vorbild Orest zur Bestrafung der Freier ermuntert werden soll, Klytimestras Anteil an dem Mord, wenn er überhaupt erwähnt wird, stark zurück, während in den beiden Unterweltszenen die Rolle der Ehebrecherin als negative Folie für Penelopes Treue stark hervorgehoben wird.⁷

Die Variationen der Geschichte sind aber wohl nicht nur literarisch motiviert. Denkbar ist auch, daß der Odyssee-Dichter oder einer seiner Vorläufer die Fassung, in der Agamemnon zusammen mit seinen Gefährten beim Gastmahl erschlagen wird „wie ein Stier an der Krippe“, als heroisch-männliche Version für den Kontext des Heldenepos geschaffen hat, die Entstehung sich also ideologischen Gründen verdankt. Pindars Mythenkorrekturen sind in erster Linie moralisch-theologisch motiviert oder nehmen Rücksicht auf die Familie oder die Polis des Siegers,⁸ und in vielen Fällen läßt sich auch zeigen, daß die Gründe für Mythosvariationen und -korrekturen letztlich politischer Natur sind.⁹ Das gilt z. B. für die ganz unterschiedlichen Lokalisierungen des Atridenstoffs (in Argos, Mykene oder Sparta),¹⁰ hinter denen politische Ansprüche liegen könnten, oder für die Art und Weise, in der die drei attischen

4 F 157-178 Kannicht; Christiane Zimmermann: Der Antigone-Mythos in der antiken Literatur und Kunst. Tübingen 1993.

5 Denkbar ist auch, daß diese bedeutsame Mythenkorrektur bereits von Neophron vorgenommen worden ist; vgl. dazu zuletzt Donald J. Mastronarde: Euripides Medea. Cambridge 2002, S. 57-64.

6 Mastronarde (2002), S. 50-52 [wie Anm. 5].

7 Uvo Hölscher: Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman. München 1988, S. 297-310.

8 Vgl. den Beitrag von Martin Vöhler in diesem Band.

9 Beispiele bei Graf (1985), S. 124-37 [wie Anm. 2].

10 Vgl. Garvie (1986), S. XVIII [wie Anm. 1].

Tragiker ihrer Vaterstadt auch in Geschichten, mit denen Athen ursprünglich nicht verbunden war, eine besondere Rolle als Retter und Heiler zugeschrieben haben, wie z. B. Aischylos in den *Eumeniden*, Sophokles im *Oidipus auf Kolonos* und Euripides im *Herakles*.

Ganz allgemein gilt: Variation und Korrektur erlauben die immer neue Anpassung der traditionellen Geschichten an die sich wandelnde historische und soziale, kulturelle und ideologische Realität.¹¹

4. Das Homerische Ausgangsbeispiel offenbart schließlich aber auch grundsätzliche methodische Probleme, mit denen jede Untersuchung früher Mythenkorrekturen konfrontiert ist, Probleme, die sich aus der Schwierigkeit ergeben, die Quellenlage, d. h. den Hintergrund, auszuleuchten, auf dem Variationen bzw. Korrekturen als solche deutlich werden. Ohne daß die zum Zeitpunkt der neuen Version ‚gültige‘ Fassung eines mythischen Stoffs (wenn man zu diesem Zeitpunkt überhaupt von einer gültigen Fassung sprechen kann) bekannt ist, sind der Grad der Berichtigung und die Voraussetzungen auf Seiten der Rezipienten nicht zu bestimmen. Die mündliche Epik vor Homer ist völlig verloren; aber auch die schriftlich verfaßte archaische Literatur zwischen Homer und der Tragödie des 5. Jahrhunderts ist nur in Bruchstücken, die gemessen an der Gesamtproduktion nicht signifikant sind, erhalten. Vor allem der fast völlige Verlust von Chorlyrik und Kitharodie, deren Arbeit am Mythos, wie das Erhaltene beweist, besonders kreativ war, setzt hinter jedes Ergebnis ein dickes Fragezeichen. Ohne die wenigen Fragmente (und indirekten Zeugnisse) der *Orestie* des Stesichoros (F 210-19 Page) würden wir Aischylos viele der bereits lange vor ihm vorgenommenen Änderungen des Atridenstoffs zuschreiben müssen. Auf der anderen Seite kann sich ein einmal etabliertes Bild der Quellenlage durch Neufunde immer wieder ändern. So mußten wir bis zur Publikation eines Papyros im Jahre 1977 davon ausgehen, daß erst Euripides in seinen *Phoinissen* Iokaste den Inzest überleben und im Streit zwischen den Oidipussöhnen vermitteln ließ. Jetzt scheint es möglich, daß auch diese gewichtige Korrektur eines zentralen Mythos bereits von Stesichoros vorgenommen worden ist.¹²

Hinzu kommt schließlich, daß auch die umfangreiche Tradition der Lokalsagen weitgehend verloren ist, so daß wir, um nur ein Beispiel zu nennen, den Grad der Innovation, mit dem Sophokles den thebanischen Antigone-Stoff traktierte, nicht mehr zuverlässig rekonstruieren können. Es ist zwar wahrscheinlich, daß Sophokles nicht nur die zum Kern der Geschichte gehörende,

11 Außerdem sind sie Folge der agonalen Auseinandersetzung mit den Versionen der Vorgänger und Konkurrenten [s. u. Anm. 15].

12 F 222A P. Lille 76; vgl. dazu Christian Mueller-Goldingen: Untersuchungen zu den Phoinissen des Euripides. Stuttgart 1985, S. 30-33; dagegen Jennifer R. March: The Creative Poet. Studies in the Treatment of Myth in Greek Poetry. In: Bulletin of the Institute of classical studies. Supplement 49. London 1987, S. 127-33.

von Athen erzwungene Bestattung der Sieben völlig ausgeblendet und alles Licht auf Antigone versammelt hat, sondern auch die Verlobung von Antigone und Haimon und ihre Selbstmorde im Felsengrab geschaffen hat, und daß auch die Rollen der Ismene und Eurydike auf ihn zurückgehen; aber sicher können wir nicht sein, da manche der Neuerungen auf eine thebanische Lokalsage zurückgehen mag.¹³

In der Moderne stellen sich diese Probleme nicht. Hier gibt es durch die Kanonisierung einzelner literarischer Werke eindeutige Standardversionen der großen Mythen. Aischylos' *Orestie* gilt seit langem als *der* Atridenmythos; Sophokles' *Oidipus*-Dramen und *Antigone* repräsentieren die Geschichte der Labdakiden; bei Medea denkt jedermann an Euripides' *Medea*; und für viele Mythen hat Ovid die bis heute gültige Bearbeitungs- und Rezeptionsgrundlage geschaffen. Noch klarer liegen die Verhältnisse immer dann, wenn die bunten antiken Stoffe im Verlaufe der Rezeptionsgeschichte auf einprägsame Einzelbilder reduziert sind, wie im Falle von Sisyphos oder Ikaros. Die Korrekturen solcher mythischen Schwundstufen sind auf Anhieb als Korrekturen evident: Der glückliche Sisyphos! Ein Ikarus, der nicht fliegen will oder gar kann!

Für die Antike wird eine vergleichbare Situation gerne erst für das 4. Jahrhundert konstatiert. In der Tat führen erst dann der endgültige Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit, die enorme Ausweitung des Theaterbetriebs mit der zunehmenden Wiederholung alter Stücke und die nostalgische Verklärung des Perikleischen Zeitalters zur Etablierung von Klassikern – und damit zur Kanonisierung der von ihnen geschaffenen Versionen der großen Mythen.¹⁴ Immerhin lassen sich aber bereits im 5. Jahrhundert nicht nur Ansätze zur Kanonisierung, sondern auch literarische Produktions- und Rezeptionsbedingungen feststellen, die für die Untersuchung von Mythenkorrekturen in der attischen Tragödie von großer Bedeutung sind. So kann kein Zweifel daran bestehen, daß die Homerischen Epen durch den Schulunterricht und durch den jährlichen rhapsodischen Vortrag von *Ilias* und *Odyssee* an den Panathenaia allen Besuchern des Theaters so vertraut waren, daß jeder Eingriff in die Homerischen Erzählungen sofort bemerkt worden sein dürfte, und andererseits begünstigten die besonderen Aufführungsbedingungen des Theaters während des 5. Jahrhunderts die Entstehung von Mythenkorrekturen. Denn einerseits mußte die agonale Struktur der dramatischen Aufführungen die Tragiker zu immer neuen Berichtigungen früherer Versionen animieren,¹⁵ und

13 Vgl. Jan C. Kamerbeek: *The Plays of Sophocles III, The Antigone*. Leiden 1978, S. 2; Mark Giffith: *Sophocles Antigone*. Cambridge 1999, S. 4-12.

14 Bernd Seidensticker: *Dichtung und Gesellschaft im 4. Jahrhundert*. In: *Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v. Chr.*, hrsg. von Walter Eder. Stuttgart 1995, S. 182-84.

15 Bernd Seidensticker: *Die griechische Tragödie als literarischer Wettbewerb*. In: *Berichte und Abhandlungen der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 2. Berlin 1996, S. 9-35; vgl. auch Peter Burian: *Myth into Mythos: The Shaping of Tragic Plot*. In: *Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by Patricia E. Easterling. Cambridge 1997,