



MITTELALTERLICHE MYTHENREZEPTION

PARADIGMEN UND PARADIGMENWECHSEL

ULRICH REHM (HG.)

SENSUS. STUDIEN ZUR MITTELALTERLICHEN KUNST

SENSUS. STUDIEN ZUR MITTELALTERLICHEN KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

ULRICH REHM

BRUNO REUDENBACH

BARBARA SCHELLEWALD

SILKE TAMMEN

BAND 10

MITTELALTERLICHE MYTHENREZEPTION

PARADIGMEN UND PARADIGMENWECHSEL

ULRICH REHM (HG.)

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

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

Umschlagabbildung: Fortuna (Detail), Illustration zu einem John Ridewall zugeschriebenen Traktat über
Tugenden und Laster, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Pal. Lat. 1066 (süddeutsch, 1424), fol. 236v
(Digitalisat der Handschrift unter: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1066)

© 2018 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Lindenstraße 14, D-50674 Köln
www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig.

Redaktionsassistentz: Jule Wölk, Alexandra Sommer, Felicitas Meisel, Bochum
Korrektorat: Claudia Holtermann, Bonn
Satz: Michael Rauscher, Wien

ISBN 978-3-412-51288-0

Inhalt

| | |
|-----|--|
| 6 | Editorial |
| 7 | ULRICH REHM · Einleitung |
| 27 | KATHARINA MEINECKE · Dionysos am Hofe. Mythen(bild)rezeption bei den Umayyaden |
| 57 | FABIO GUIDETTI · A Sky without Myths? Pagan Imagery in Early Medieval Astronomy |
| 81 | REBECCA MÜLLER · Mythenrezeption in karolingischer Zeit. Bilder, Texte, und Bilder in Texten |
| 105 | SUSANNE MORAW · Der <i>miles Christianus</i> als Sirenen- und Skyllatöter. Die <i>Odyssee</i> in den monastischen Diskursen des Mittelalters |
| 127 | STEFAN TRINKS · Adam–Orestes, Eva–Arachne, Maria–Minerva. Mythenparallelismus in der monumentalen Theologie, 5. bis 15. Jahrhundert |
| 157 | STEPHANIE WODIANKA · Metamorphosen des Ovid zum höfischen Erzählen. <i>Philomena</i> von Chrétien de Troyes |
| 173 | DALE KINNEY · The Paradigm of <i>spolia</i> |
| 193 | IRENE BERTI/FILIPPO CARLÀ-UHINK · Mixanthropoi. Die mittelalterliche Rezeption antiker hybrider Kreaturen |
| 223 | RONNY F. SCHULZ · Modifikation und Neuschöpfung des Mythos in der deutschsprachigen Literatur an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert |
| 241 | Bildteil |
| 265 | Abbildungsnachweis |

Editorial

Der vorliegende Band der Reihe *Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunstgeschichte* ist gemeinsam mit jenen von Kristin Böse und Hanna Wimmer einer von dreien, deren Veröffentlichung Silke Tammen mit großer Aufmerksamkeit begleitet hat, deren Erscheinen sie aber nicht mehr miterlebt. Zu Ostern 2018, am 2. April, erlag sie ihrer schweren Krankheit, mit der sie tapfer gerungen hat und von der sie sich bis zuletzt nicht hat abhalten lassen, im Dialog mit den ihr Verbundenen zu bleiben und wie eh und je inspirierende Blicke in die Zukunft zu werfen. Dabei hat es sie durchaus geschmerzt schließlich einsehen zu müssen, dass sie selbst an dieser Zukunft nicht mehr wird teilhaben können.

Silke Tammen war, auf eine Initiative von Elena Mohr hin, die Gründerin unserer Publikationsreihe, und der Titel *Sensus* beruht auf ihrer Idee. Damit hat sie eines ihrer wissenschaftlichen Anliegen auf den Punkt gebracht, in dem wir uns als Herausgeberkollegium zusammenfinden konnten: das lateinische *sensus* bezeichnet nicht allein den intellektuell erschlossenen Sinn einer Sache; *sensus* bedeutet zugleich den sinnlichen Eindruck, den eine Sache auszulösen vermag. Dementsprechend lag es Silke Tammen in besonderer Weise daran, jedes künstlerische Artefakt als ein konkretes physisches Gegenüber in seinem ästhetischen Erscheinungsbild zu begreifen und aus den spezifischen Bedingungen dieser Begegnung heraus nach seinen Bedeutungen zu fragen. So vielfältig das Spektrum der seit 2009 erscheinenden *Sensus*-Reihe ist, alle Bände tragen auf ihre je eigene Weise dazu bei, die so formulierte Perspektive auf die Kunst des Mittelalters zu verfolgen.

Allzu früh musste unsere 1964 in Detmold geborene Mitherausgeberin aus dem Leben scheiden. Vieles hätte sie gerne selbst noch bewirkt und erlebt. Ihre Begeisterungsfähigkeit und Sensibilität, ihr Mut, ihre Zugewandtheit und ihr Urteilsvermögen werden uns sehr fehlen.

Wir sind dankbar für die Zeit, die wir mit Silke Tammen teilen durften.

Barbara Schellewald, Bruno Reudenbach, Ulrich Rehm

Einleitung

ULRICH REHM

Anlass, Thema, Hintergrund

»Mittelalterliche Mythenrezeption. Paradigmen und Paradigmenwechsel« lautete das Thema einer wissenschaftlichen Tagung, die vom 2. bis zum 4. Juni 2016 an der Ruhr-Universität Bochum stattfand.¹ Es ging um die Frage, wie, unter welchen Bedingungen und mit welchen Absichten Mythen der antiken Tradition, insbesondere der griechischen und der römischen Kultur, im Mittelalter rezipiert wurden. Unter Mythen werden dabei »kollektiv bedeutsame, durch Tradition bekannte Erzählungen von Göttern und Heroen« verstanden, »oft in ihrer Interaktion mit Menschen«. Dabei sind die beteiligten Gestalten personal gedacht.²

Ziel der Tagung war es, diese Fragestellung über die Breite der Gattungen (Literatur, Bildkünste) hinweg zu untersuchen und dementsprechend disziplinenübergreifend zu arbeiten. Dazu gehörte maßgeblich, zu untersuchen, welche Erkenntnisse sich aus den jeweiligen künstlerischen Produkten unterschiedlicher Art selbst und aus deren Entstehungskontext herleiten lassen. In der Zusammenschau der erreichten Ergebnisse war es jedoch zugleich das Ziel, für das Phänomen mittelalterlicher Mythenrezeption eine chronologische Binnenstrukturierung in den Blick zu nehmen, die es erlaubt, historisch relevante Phasen und Umbrüche zu definieren.

Das entsprechende methodische Spektrum, das sich mit unterschiedlichen Gewichtungen in den Beiträgen entfaltet, soll mit dem Paradigma-Begriff im Untertitel des nun vorgelegten Bandes umrissen werden. »Paradigma« in seinen zwei maßgeblichen Bedeutungen, wie Thomas S. Kuhn sie definiert hat, erscheint besonders gut geeignet zu sein, der oben benannten Spanne des Erkenntnisinteresses gerecht zu werden.³

-
- 1 Ein ausführlicher Bericht zur Tagung findet sich in der *Kunstchronik* vom Januar 2017: Jeannet Homers und Hannah Jacobs, Unendlich vielschichtig: Die Rezeption antiker Mythen im Mittelalter, in: *Kunstchronik* 70, 2017, 48–55.
 - 2 Hartmut Leppin, Einleitung: Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike, in: *Antike Mythologie in christlichen Kontexten der Spätantike*, hg. v. Hartmut Leppin (Millennium-Studien/Millennium Studies, Bd. 54), Berlin 2015, 1–18, hier 5.
 - 3 Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt a. M. 1978.

Paradigma heißt in unserem Zusammenhang:

- 1 ein einzelnes Element aus dem Ensemble aller Phänomene der Mythenrezeption, das gleichwohl als gemeinschaftliches Beispiel für eine bestimmte Form der Mythenrezeption gelten darf;
- 2 die Gesamtheit der Techniken, Modelle und Werte, die die jeweils Beteiligten an den Prozessen der Mythenrezeption miteinander teilen.⁴

Es werden also zum einen, wie Giorgio Agamben formulierte, ausgewählte Beispiele aus dem Gesamtensemble der betreffenden Phänomene ausgesetzt und in ihrem exemplarischen und spezifischen Charakter gleichermaßen exponiert.⁵ Eine historische Dimension ist dabei von vornherein schon deshalb integriert, weil die historischen Kontexte der Mythenrezeption wesentlicher Bestandteil sowohl des Interpretationshorizonts als auch des Erkenntnisziels sind.

Insbesondere durch die Kennzeichnung von Paradigmen-Ensembles lässt sich eine Brücke zum Paradigma-Begriff in seiner zweiten Bedeutung schlagen, denn hierdurch werden historische Phasen der Mythenrezeption identifizierbar gemacht, deren Zäsuren sich als Paradigmenwechsel auffassen lassen.

Hintergrund der Tagung und des vorliegenden Bandes ist das vom Herausgeber dieses Bandes geleitete, auf drei Jahre hin ausgerichtete Forschungsprojekt »Bildliche Mythenrezeption im Mittelalter und der Epochendiskurs moderner Kunsthistoriographie« (DFG, RE 986/5-1). Im Rahmen zweier komplementär zueinander angelegter Teilprojekte untersucht der Verfasser die bildlichen Produkte mittelalterlicher Auseinandersetzung mit den Mythen der »paganen« Antike auf ihre historischen Voraussetzungen und Aussageabsichten hin; die wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen – zunächst Miriam Marotzki, dann Melis Avkiran – untersuchen, welche Rolle die bildliche Mythenrezeption im Epochendiskurs der frühen Kunstgeschichtsschreibung im 19. und frühen 20. Jahrhundert spielte. U. a. werden hier die seinerzeit verbreiteten Modelle vom »Nachleben« der Antike kritisch gewürdigt und historisiert. Und zugleich setzt sich das Komplementärprojekt mit den entsprechenden Ergebnissen insofern auseinander, als darin jeweils alternative Deutungsansätze vorgeschlagen, diskutiert und erprobt werden.

Zur Fragestellung aus kunsthistorischer Perspektive

Ein maßgeblicher Ausgangspunkt des benannten Forschungsprojekts zur bildlichen Mythenrezeption ist die Beobachtung, dass sich Wissenschaftler bis in jüngste Publikationen hinein immer wieder scheuen, Bildmotive aus dem Repertoire antiker Götter und Helden, sobald diese im westlichen Mittelalter auftreten, bei ihrem Namen zu nennen und sie wenigstens in einem ersten Schritt als eine direkte, absichtsvolle Auseinandersetzung mit der Kultur der

⁴ Giorgio Agamben, *Signatura rerum. Zur Methode*, Frankfurt a. M. 2009, 11–39, hier v. a. 12–14.

⁵ Vgl. ebenda, hier v. a. 37.

Antike gelten zu lassen. Stattdessen werden sie häufig von vornherein als allegorische Figuren oder gar als bildliche Synonyme zu christlichem Personal aufgefasst.

Als Hauptverursacher für dieses Phänomen lassen sich bestimmte Konzepte der Kunst-historiographie identifizieren, die im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts entwickelt und in verschiedenen Variationen angewandt wurden. Deren Zweck bestand vor allem darin, zu erklären, wie es dazu kommen konnte, dass bei einer vermeintlich weitreichenden Ablehnung ›paganer‹ Sujets durch die mittelalterliche Kultur dennoch in vielfältiger Weise antike Originalartefakte mit entsprechenden Darstellungen verwendet wurden und eine große Zahl an mittelalterlichen Bildern zum Themenkreis der antiken Mythologie zustande kam. Das eine Konzept ist das der *interpretatio christiana*, das andere jenes des Disjunktionsprinzips (*principle of disjunction*). In ihrer jeweiligen Anwendung sind die beiden nicht immer streng voneinander abzugrenzen. Bevor ich beide Konzepte kurz erläutere, scheint es nötig, auf ein weiteres übergreifendes historisches Modell der frühen Kunsthistoriographie hinzuweisen, das den weltanschaulichen Hintergrund zu den besagten Konzepten bildet: das Modell des Nachlebens.⁶ In starker Verkürzung lässt sich dieses folgendermaßen beschreiben: Die in der klassischen Antike durch die Künste erreichte Schönheit wird als Gipfel menschlicher Schöpfungskraft begriffen, als ein universales Ideal, das, einmal erreicht, unauslöschlich fort- oder nachlebt, sei es in Kulturen, die diesen Idealen angeblich ignorant oder feindlich gegenüberstehen (Mittelalter), sei es in Kulturen, die sich maßgeblich an dem entsprechenden Ideal orientieren (Renaissance). Dieses Geschichtsmodell ist wesentlich vitalistisch geprägt, das heißt, es wird unterstellt, eine einmal zum Durchbruch gelangte Kraft bzw. Energie wirke in der Geschichte mehr oder weniger selbstmächtig fort.⁷ Dabei können die Formen dieses Fortwirkens ganz unterschiedlich aussehen, je nachdem, ob die sie hervorbringenden Kulturen jener Kraft negativ oder positiv gegenüberstehen. Für das Mittelalter hat der Kunsthistoriker Aby Warburg in diesem Zusammenhang die Metaphorik von Kern und Schale eingeführt: Der ›wahre‹ Kern jener überzeitlichen Energie aus der griechischen Antike kam demnach im Mittelalter kaum ohne Verhüllungen aus, von denen man sich erst mit dem Eintreten der Renaissance wieder verabschieden konnte.⁸ An dieser Stelle mag deutlich wer-

6 Dieser Begriff lässt sich, bezogen auf die Kunst des Mittelalters, zurückverfolgen bis 1862: Anton Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter, in: *Die Grenzboten* 21, 1862, 489–499; vgl. auch: Ders., *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn 1867, 1–28; 2. Aufl. Bonn 1886, 3–37. Fokussiert auf das Œuvre Aby Warburgs vgl. z. B.: Martin Tremml, Warburgs Nachleben. Ein Gelehrter und (s)eine Denkfür, in: *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*, hg. v. Martin Tremml und Daniel Weidner, München 2007, 25–40; Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt a. M. 2010.

7 Vgl. Nelly Tsouyopoulos, Vitalismus, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Basel 2001, 1076–1078; Armin Wildfeuer, Vitalismus, in: *Handwörterbuch der Philosophie*, Göttingen 2003, 667–668; Reinhard Mocek, Vitalismus, in: *Enzyklopädie Philosophie*, Bd. 3, Hamburg 2010, 2910–2912.

8 Aby Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara, Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte in Roma. L'Italia e l'arte straniera*, Rom 1922, 179–193, wiederabgedruckt in: Ders., *Werke in einem Band*, hg. v. Martin Tremml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010, 373–400.

den, welch entscheidende Position der Aspekt bildlicher Mythenrezeption im Epochendiskurs der frühen Kunstgeschichtsschreibung eingenommen hat.

Das Konzept der *interpretatio christiana* kommt besonders dort zum Tragen, wo originale antike Artefakte im Mittelalter Verwendung fanden, zumeist, indem sie größeren künstlerischen Ensembles, wie z. B. Heiligenschreinen, integriert wurden.⁹ Besonders gut lässt sich dieses Konzept an jüngeren Interpretationen zum Einsatz antiker Gemmen am Dreikönigenschrein in der Hohen Domkirche in Köln exemplifizieren: Will man den Ausführungen von Erika Zwierlein-Diehl von 2008 folgen, so wurde der heute in Wien befindliche Ptolomäer-Kameo vom Kölner Dreikönigenschrein mit dem Doppelporträt von Ptolomaïos II. und seiner Gemahlin Arsinoë II. im hochmittelalterlichen Köln als Darstellung der Heiligen Drei Könige aufgefasst (Abb. 1).¹⁰ Als Gewährsmann dafür hält niemand Geringerer her als Albertus Magnus, der den auf dem Nackenschutz des Helmes dargestellten Kopf als den eines Äthiopiens angesprochen hat, so dass man überhaupt auf den Gedanken kommen kann, es seien insgesamt *drei* Personen. Die Verfasserin sieht in der Benennung des Äthiopiens den frühen Hinweis auf die Verknüpfung der Heiligen Drei Könige mit drei Kontinenten.¹¹ Dass man hier über die verschiedenen Realitätsebenen – zwei historische Personen hier, ein Helmziermotiv dort – hinweggeblickt haben soll, lässt sich (wie auch Philippe Cordez bemerkt)¹² mit der Formulierung des Albertus Magnus in gewissem Maße noch rechtfertigen, fraglich bleibt allerdings, warum der sonst durchaus auskunftsfreudige Autor die christliche Interpretation als solche einfach verschwiegen haben soll.

Geht es hier um die vermeintliche Umdeutung historischer Personen, so wurde eine *interpretatio christiana* analog besonders oft für mythologische Motive und Sujets unterstellt. Das gilt auch für den dem Ptolomäer-Kameo einst unmittelbar benachbarten Intaglio mit der Darstellung von Venus, Amor und Mars, von dem behauptet wird, man habe Venus und Amor für die Gottesmutter mit dem Jesuskind und Mars für einen der Heiligen Drei Könige gehalten (!) (Farbabb. 1).¹³ Der seit dem 18. Jahrhundert auf derselben Trapezplatte nachweisbare Medusen-Kameo augusteischer Zeit schließlich soll (im Sinnes eines Pendants zum

9 Ein frühes Beispiel für die Anwendung der *interpretatio christiana*: William S. Heckscher, Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings, in: *Journal of the Warburg Institute* 1, 1937, 204–220.

10 Erika Zwierlein-Diehl, *Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines* (Denkmäler Deutscher Kunst. Die großen Reliquienschreine des Mittelalters, Bd. 1: Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom; Studien zum Kölner Dom, Bd. 5), Köln 1998, 61–102, hier 92–95; Erika Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen im Mittelalter. Wiederverwendung, Umdeutung, Nachahmung, in: *Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter*, hg. v. Dietrich Boschung und Susanne Wittekind (Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die Antiken Kulturen des Mittelmeerraumes – Centre for Mediterranean Cultures, Bd. 6), Wiesbaden 2008, 237–284 (mit Bibliographie 273–283), hier 248–250.

11 Zwierlein-Diehl 1998 (wie Anm. 10), 92–95; Zwierlein-Diehl 2008 (wie Anm. 10), 249–250.

12 Philippe Cordez, La chasse des rois mages à Cologne et la christianisation des pierres magiques aux XII^e et XIII^e siècles, in: Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre Alain Mariaux und Yann Potin (Hg.), *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets* (Micrologus' Library 32), Florenz 2010, 315–332, hier 321.

13 Zwierlein-Diehl 2008 (wie Anm. 10), 250.

1 Ptolomäer-Kameo, 278–269
vor Chr., von der Trapezplatte des
Dreikönigenschreins, Wien,
Kunsthistorisches Museum,
Antikensammlung, Inv. Nr. IXa
81



karolingischen Christus-Kameo) als Bildnis der Gottesmutter aufgefasst worden sein.¹⁴ Überzeugende Belege für solche Behauptungen sucht man (fast immer) vergebens.

Verführerisch am Begriff der *interpretatio christiana* ist, dass er eine gewisse mittelalterliche Anmutung besitzt. Tatsächlich, darauf hat Dale Kinney hingewiesen, handelt es sich um einen Terminus der modernen Kunstgeschichtsschreibung.¹⁵ Unter den zahlreichen vermeintlichen Fällen einer *interpretatio christiana*, für die zumeist, wo überhaupt, nur in bescheidenem Umfang historische Belege namhaft gemacht werden, ist dem Verfasser bisher nur ein einziger begegnet, der eine gewisse Plausibilität aufweist.¹⁶

14 Zwierlein-Diehl 1998 (wie Anm. 10); Zwierlein-Diehl 2008 (wie Anm. 10), 263–265, Abb. 17. Demgegenüber bietet Beate Fricke eine ganz andere Lesart (Beate Fricke, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München 2007, 297–298).

15 Dale Kinney, *Interpretatio christiana*, in: P. B. Harvey Jr. und C. Conybeare (Hg.), *Maxima debetur magistro reverentia. Essays on Rome and the Roman Tradition in Honor of Russel T. Scott*, Como 2009, 117–125.

16 Ulrich Rehm, Kontaktaufnahmen zur römischen Kultur der Antike? Zur Verwendung älterer Elfenbeine und Gemmen im Mittelalter, in: *Wunder Roms im Blick des Nordens. Von der Antike bis zur Gegenwart, Katalog zur Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn*, hg. v. Christoph Stiegemann, Petersberg 2017, 162–173.

Das Konzept des Disjunktionsprinzips (*principle of disjunction*) wurde erstmals 1933 formuliert, und zwar in einem Aufsatz, der zunächst kurz vorzustellen ist, da er sowohl für das Projekt zur bildlichen Mythenrezeption als auch für die Tagung einen maßgeblichen Referenzpunkt bildet.¹⁷ Schon das Erscheinungsdatum 1933 und die Tatsache, dass es sich um die erste englischsprachige Publikation von Erwin Panofsky und dem als Ko-Autor firmierenden Fritz Saxl handelt, mag darauf hindeuten, unter welch komplizierten Umständen dieser Text zustande kam. Er ist auf das Engste verknüpft mit der unmittelbar bevorstehenden Phase des Exils beider Autoren. Erwin Panofsky war mit den in Hamburg gemeinsam entwickelten Ergebnissen zu Fragen der klassischen Mythologie in der mittelalterlichen Kunst in die USA gereist, um mit einem entsprechenden Werbevortrag Unterstützer für die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Aby Warburgs zu finden.¹⁸ Denn diese war nach dem frühen Tod Warburgs am 26. Oktober 1929 (zwei Tage nach dem Börsenkrach an der Wall Street) in finanzielle Bedrängnis geraten, auch wenn der in die USA ausgewanderte Bruder Felix eine beträchtliche Summe zusicherte.¹⁹ Der schließlich 1933 in den *Metropolitan Museum Studies* erschienene Aufsatz ist bis heute die einzige kunsthistorische Publikation zum Thema *Classical Mythology in Mediaeval Art*, die mit dem Anspruch auftritt, das untersuchte Phänomen über die gesamte Breite des Mittelalters zu verfolgen und eine sich darauf gründende Binnenperiodisierung des betreffenden Zeitraums vorzunehmen.

Mit dem dabei angewandten Disjunktionsprinzip schien das hoch- und spätmittelalterliche Rezeptionsverhalten des Mittelalters gegenüber der Antike auf einen zur historischen Regel geronnenen Lehrsatz gebracht: Wo überhaupt das antike Erbe wirksam werden konnte, dort nur unter der Bedingung des Auseinanderbrechens von Form und Inhalt²⁰ bzw. von Motiv und Thema²¹. Antike Formensprache konnte angeblich ausschließlich im Kontext christlicher Thematik Anwendung finden, antike Bildthemen, allen voran die Darstellung der alten Götter, konnten allenfalls in nichtantikischer, mittelalterlicher Formensprache erscheinen.

17 Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, in: *Metropolitan Museum Studies IV* (1932–1933), 228–280. Kritische Ansätze dazu z. B. bei: Salvatore Settis, Von *auctoritas* zu *vetustas*: die Antike Kunst in mittelalterlicher Sicht, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51, 1988, 157–179; Konrad Hoffmann, Panofskys „Renaissance“, in: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, hg. v. Bruno Reudenbach (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 3), Berlin 1994, 139–144; Ulrich Rehm, Herkules und der Löwe des Heiligen Markus. Der mittelalterliche Transfer „paganer“ Antike an die Fassade von San Marco in Venedig, in: *Philopation. Schriften über Byzanz und seine Nachbarn. Festschrift für Arne Effenberg zum 70. Geburtstag*, hg. v. Falko Daim und Neslihan Asutay-Effenberger (Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Bd. 106), Mainz 2013, 165–182.

18 Erwin Panofsky, *Korrespondenz 1910–1936*, hg. v. Dieter Wuttke, *Erwin Panofsky, Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*, hg. v. Dieter Wuttke, Bd. 1, Wiesbaden 2001, 429–431.

19 Ron Chernow, *Die Warburgs. Odyssee einer Familie*, Berlin 1994, 359.

20 Panofsky und Saxl 1932–1933 (wie Anm. 17).

21 Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, erweiterte Neuauflage ebenda 1962.

Hatte Aby Warburg seine entsprechenden Beobachtungen noch als Inversion (und Fritz Saxl als Form- oder Gestaltwandel) bezeichnet,²² so transportierte der nunmehr eingeführte Begriff der Disjunktion von vornherein etwas Negatives. Trotz des gemeinsamen, vitalistisch geprägten Ansatzes²³ lässt die Wahl unterschiedlicher Termini auf geradezu entgegengesetzte Konzepte schließen: Inversion impliziert einen kreativen künstlerischen Umgang mit den betreffenden Phänomenen, Disjunktion hingegen das letztlich destruktive Resultat eines Unvermögens.

Nur am Rande sei bemerkt, dass das im Aufsatz von 1933 verhandelte ›Nachleben‹ der antiken Götter und Helden im Mittelalter ausdrücklich im Sinne eines Überwinterns von Humanität in finsternen Zeiten formuliert wurde. Hier zeigt sich in besonders drastischer Weise, in welchem Maße zeitbedingt und suggestiv der kunsthistoriographische Diskurs zur mittelalterlichen Mythenrezeption ausfallen kann.

Gerade mit seinem auch später immer wieder aufgegriffenen Beispiel, den zwei Herkules-Reliefs an der Fassade von San Marco in Venedig (Abb. 2), kommt Panofsky dem Konzept der *interpretatio christiana* besonders nahe.²⁴ Im Fall der hier wiederverwendeten antiken Spolie mit der Darstellung des Herkules im Kampf mit dem erymanthischen Eber bleibt das Problem seiner Wiederverwendung innerhalb eines mittelalterlichen Ensembles schlicht und einfach ausgeblendet. Das mittelalterliche Pendant, das sich deutlich an der Spolie orientiert, wird zu einer Allegorie der Erlösung deklariert, so dass in der Figur des nackten Helden von vornherein angeblich gar nicht die Gestalt des Herkules, sondern eine christliche Personifikation erkannt wurde.

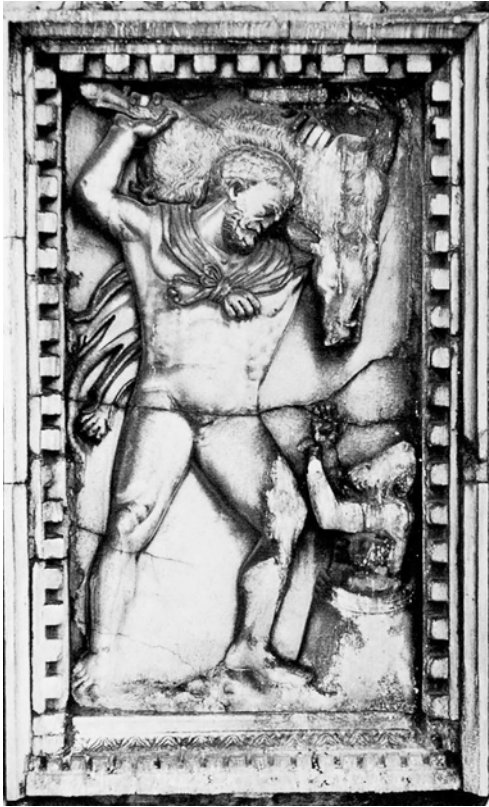
So wenig bewusst diese Konzepte womöglich heute in den Köpfen verankert sind, so wirkungsreich sind sie offensichtlich noch. Für die Geschichte der Kunsthistoriographie heißt das: Die entscheidenden Fragen zum historischen Verständnis bildlicher Mythenrezeption im Mittelalter gelangen oft gar nicht erst an die Oberfläche. Warum griff man im Mittelalter überhaupt auf Themen und Motive der antiken Mythologie zurück? Aus welcher Motivation, mit welcher Absicht modellierte man sie immer wieder neu? Was waren die intellektuellen oder ästhetischen Motivationen und Interessen?

Dies wird bisher allenfalls in Einzelfällen gefragt, kaum jedoch für die als mittelalterlich bezeichnete Ära als ganze. Ist die hinter dem Disjunktionsprinzip wirksame Vorstellung vom Nachleben der klassischen Antike erst einmal eingesickert, bleibt jegliches weitere Fragen im Keim erstickt. Das antike Ideal ›lebt‹ – ganz gleich, ob es sich vor irrationalen Anfeindungen verhüllen muss (Mittelalter) oder sich sichtbar entfalten kann (Renaissance). Die angeblichen Verhüllungen werden von den Wissenschaftlern gleich mitgeliefert: Entweder wird der

22 Zu Warburgs Inversionsbegriff vgl. Cornelia Zumbusch, *Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk* (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 8), Berlin 2004; zu Saxls Form- und Gestaltwandel-Begriff: Katia Mazzucco, Fritz Saxl. Transformation and Reconfiguration of Pagan Gods in Medieval Art, in: *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, hg. v. Colum Hourihane, London/New York 2017, 89–104, hier v. a. 98.

23 Vgl. z. B. Ulrich Raulff, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg* (Göttinger Gespräch zur Geschichtswissenschaft 1995), Göttingen 2003.

24 Rehm 2013 (wie Anm. 17).



2 Herkules, Relief, griechischer Marmor, spätantik (?), Venedig, San Marco, Westfassade – Herkules, Relief, griechischer Marmor, Venedig, 13. Jh., ebendort

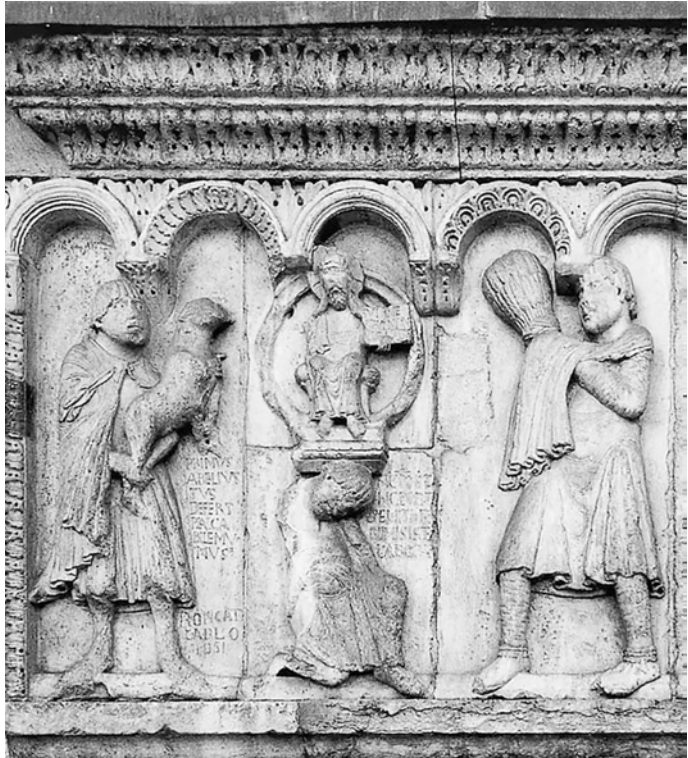
antiken oder antikisierenden Form eine christliche Bedeutung aufgezwungen oder das antike Motiv wird als formensprachlich ganz und gar unantisch bzw. mittelalterlich eingestuft.

Was das für konkrete mittelalterliche Beispiele bedeutet, lässt sich z. B. an der Westfassadenskulptur am Dom von Modena vom Beginn des 12. Jahrhunderts herausstellen (Abb. 3).²⁵ Mitten auf der Reliefplatte mit der alttestamentlichen Szene des Opfers von Kain und Abel begegnet uns ein Motiv, das deutlich auf antike Atlasdarstellungen rekurriert. Insbesondere die noch heute existenten antiken Figuren des sogenannten Atlas Farnese und des sogenannten Atlas Albani wurden als wahrscheinliche Bezugspunkte namhaft gemacht.²⁶

25 Marina Armandi und Rolando Bussi (Hg.), *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena (Quando le cattedrali erano bianchi; mostre sul Duomo di Modena e dopo il restauro)*, Modena 1984; Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, Bd. 1, *Romanik*, München 1998, Abb. 20–21, 38, 68–79, v. a. 72–73.

26 Stefan Schweizer, *Exemplum virtutis? Zum Nachleben des antiken Atlasmotivs und zur Genese architektonischer Stützfiguren im Mittelalter*, in: *Bilder der Macht in Mittelalter und Neuzeit. Byzanz – Okzident – Russland*, hg. v. Otto Gerhard Oexle und Maichail A. Bojcov (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 226), Göttingen 2007, 119–185.

3 Opfer Kains und Abels,
Relief, Anfang 12. Jh.,
Modena, Dom S. Gimignano



Statt die Figur des Atlas auch im alttestamentlichen Kontext der Modeneser Skulptur zunächst einmal als solche gelten zu lassen, wird sie – selbst in jüngerer Literatur – sogleich ins Exemplarische oder Allegorische verwandelt: So heißt es in einem 2007 erschienenen Aufsatz zur Antikenrezeption in der mittelalterlichen Skulptur: »Der Titan der antiken Mythologie hatte sich in einen Menschen verwandelt, dessen Sündendasein von Christus erlöst wird.«²⁷

Dass auch hier, wie schon im Fall der oben benannten Herkules-Darstellungen in Venedig, ausgerechnet Erlösung den allegorischen Gehalt der betreffenden Figur ausmachen soll, unterstreicht noch zusätzlich die Zählebigkeit der Auswirkungen des Disjunktionsprinzips.

Gerne wird die dem Modeneser Relief eigene Bildinschrift als Beleg für diese Art angeblich von vornherein getroffener christlicher Umdeutung angeführt. Dabei bleibt unreflektiert, dass diese Inschrift auf einen antiken Text, nämlich auf Ovids *Ars amatoria*, anspielt und so bewusst in den poetischen Wettbewerb mit der römischen Dichtkunst eintritt.²⁸ Sowohl auf der Ebene des Bildes wie auch des Textes sind wir also mit antiker Form und Motivik konfrontiert, die als solche rezipiert werden können und vermutlich auch wollen, nicht zuletzt deshalb, weil hier die alttestamentliche Kultur um Motive der für etwa zeit-

²⁷ Schweizer 2007, 164–165.

²⁸ Meyer Schapiro, From Mozarabic to Romanesque in Silos, in: *Art Bulletin* 21, 1939, 313–374, hier 364–365.

gleich gehaltenen »pagan«-antiken Kultur erweitert wurde. Welche weiterreichenden Bedeutungen ihnen zugemessen werden konnten und können, ist die Sache sich jeweils anschließender Interpretationen.

Genau hier setzt das Projekt an, und genau hier sollte nach dem Wunsch des Verfassers auch die veranstaltete Tagung ansetzen – nämlich mit den Fragen: Welches sind die Paradigmen der jeweils konkreten Produkte mittelalterlicher Mythenrezeption? Und wo lassen sich maßgebliche Paradigmenwechsel erkennen?

Der Versuch, darauf Antworten zu finden, heißt auch, sich mit bereits getroffenen Thesen zu Paradigmenwechseln auseinanderzusetzen. Ich greife dazu noch einmal ein Beispiel aus dem Aufsatz von 1933 auf: Aby Warburg hatte der einzigartigen Zeichnung von antiken Göttern im Münchener Martianus-Capella-Codex (clm 14271) des 11. Jahrhunderts noch den »Willen zu stofflich getreuer Archäologie«²⁹ bescheinigt (Abb. 4).³⁰ Panofsky hingegen galt die Darstellung als Dokument eines einschneidenden Paradigmenwechsels: Mit dieser Zeichnung vollziehe sich die endgültige Wende von einer Mythenrezeption, die (noch) Reminiszenzen an antike Bildwerke bewahre, zu einer Mythenrezeption, deren bildliche Motive sich ausschließlich aus Texten speise. Nahezu 400 Jahre lang soll diese Phase angehalten haben, in der Form und Inhalt der klassischen Antike nur auseinandergebrochen existieren konnten. Eine bestimmte Form der Ignoranz und Irrationalität gegenüber der Antike hätten demnach also in und mit der Münchener Zeichnung das Ruder für die folgenden Jahrhunderte übernommen.

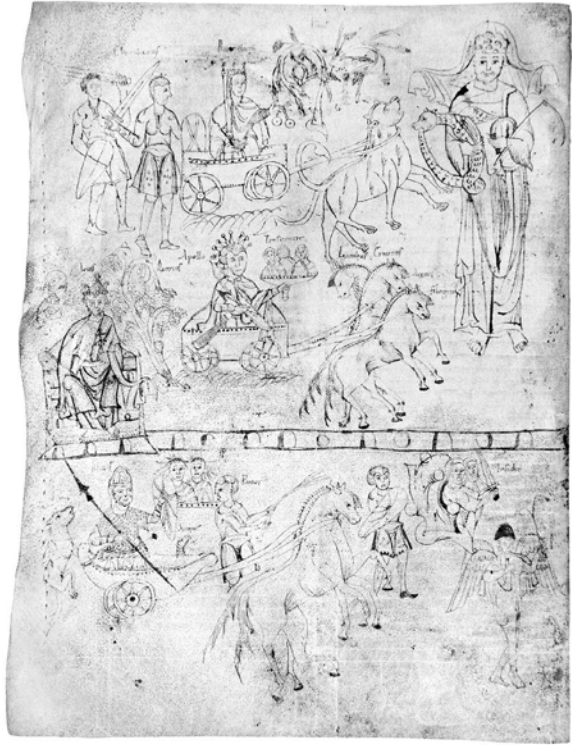
Auch hier wurden noch zu wenig weiterführende Fragen gestellt. Handelt es sich bei der Zeichnung in München wirklich, wie der Aufsatz von 1933 suggeriert, um eine bloße Ansammlung wenig verständiger zeichnerischer Übertragungsversuche textlicher Einzelmotive? Der dilettantische Zeichenstil mag diese Auffassung zunächst befördern. Aber lässt sich die Kombination der männlichen Nachkommenschaft (Jupiter, Apollo, Mars, Merkur) der Göttereltern (Kybele, Saturn) nicht auch als Bildzusammenhang begreifen? Um dies zu erfahren, muss man zunächst einmal das Nächstliegende tun: Untersuchen, in welchem Verhältnis das Bild zu seiner Rahmung steht, die in diesem Fall ein konkreter Text bzw. ein Codex ist. Schon der Text ist in der betreffenden Literatur zumeist unzureichend benannt. Es handelt sich um die zwei ersten Bücher von Martianus Capella allegorischem Traktat *De nuptiis Philologiae et Mercurii libri*.³¹ Das heißt, hier wird ausschließlich die mythologische Rahmung jenes Textes überliefert, der bis dahin im Wesentlichen für seine umfangreiche, als Hochzeitsallegorie formulierte Erläuterung der Sieben Freien Künste bekannt gewesen war. Dem folgt in der Münchener Handschrift der entsprechende Kommentar des Remigius von

29 Warburg (1922) 2010 (wie Anm. 8), 389.

30 109 folia, Pergament, 28,5 x 22,5 cm; vgl. Elisabeth Klemm, *Die ottonischen und frühromanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek* (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Bd. 2), Wiesbaden 2004, Textband, Kat. Nr. 26, 55–56, Tafelband, Tf. 63, Abb. 56; ><http://daten.digital-sammlungen.de/-db/0004/bsb00046659/images>< (letzter Zugriff: 23.01.2018).

31 *Martianus Capella*, hg. v. James Willis (Bibliotheca scriptorium graecorum et romanorum Teubneriana), Leipzig 1983; Martianus Capella, *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur (De nuptiis Philologiae et Mercurii)*, übers. von Hans Günter Zekl, Würzburg 2005.

4 Kybele, Saturn, Jupiter, Apollo, Mars und Mercurius, Federzeichnung, Regensburg, 2. Hälfte 11. Jh., München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Lat. 14271, fol. 11v



Auxerre, wiederum nur zu den ersten zwei Büchern des Martianus. In beiden Texten, an deren Übergang die Zeichnung steht, spielt das im Bild dargestellte Figurenpersonal eine wichtige Rolle. Und schon auf dieser Grundlage lässt sich manches erklären, wovon Panofsky glaubte, sich darüber amüsieren zu müssen.

Weitere Erklärungsansätze lassen sich im Vergleich zu antiken Bildwerken treffen, wo nicht zu solchen der in der Literatur zumeist bevorzugten Marmorskulptur, dort doch zu solchen der sogenannten Kleinkünste (z. B. zu Münzbildern). Von einem Abbrechen innerbildlicher Bezüge zur Antike kann dementsprechend, wie erste Projektergebnisse erweisen, gar nicht die Rede sein. Und schließlich lässt das intellektuelle Umfeld der Zeichnung im Regensburg des 11. Jahrhunderts weiterreichende Schlüsse zu, die an anderer Stelle erläutert werden sollen.³²

Es zeichnet sich ab, dass, wenn der betreffenden Zeichnung der Vollzug eines Paradigmenwechsels zugesprochen werden kann, die Zielrichtung dieses Wechsels eine ganz andere wäre als bisher vermutet. Eine bestimmte Stoffauswahl aus der antiken Mythologie wurde hier offenbar als ein eigenständiger Wissensbereich isoliert und auf seine Möglichkeiten hin befragt, ein Erkenntnismodell für seinerzeit aktuelle Fragen bereitzustellen, die sich in einer visuellen Synthese veranschaulichen lassen. Dabei spielt die im Zentrum stehende Gestalt

³² Eine Publikation des Verf. mit den Projektergebnissen ist in Vorbereitung.

des Apollo die Rolle der Erkenntnisfigur, wie sie es auch bei Martianus tut. In diese Richtung jedenfalls gehen die Überlegungen, an denen im Bochumer DFG-Projekt derzeit gearbeitet wird.

Die Beispiele ließen sich multiplizieren. Mit einem Sprung in das spätere Mittelalter möchte ich noch einen einzigen weiteren Komplex aufgreifen: Aby Warburg hat den schönen Begriff des Albericus-Olymp geprägt.³³ Er bezog diesen Terminus auf Darstellungen der antiken Götter im 14. und 15. Jahrhundert, die sich deutlich auf Ekphraseis beziehen oder besser, die als bildliche Antworten auf bestimmte Götterbeschreibungen gelten dürfen (Farbabb. 2). Längst hat man sich in der Forschung darauf verständigt, dass der damit repräsentierte Olymp eher Bersuire- oder Berchorius-Olymp heißen müsste.³⁴ Denn es sind die einleitenden Beschreibungen aus dessen sogenanntem *Ovidius moralizatus*, auf die sich die Bilder beziehen. Wenig beachtet und noch weniger erklärt ist die Tatsache, dass diese Bilder fast immer innerhalb von Handschriften auftreten, die den Berchorius-Text gar nicht enthalten, sondern vor allem in *Ovide-moralisé*-Handschriften.

Mit Blick auf die Frage von Paradigmenwechseln aber ist vor allem zu fragen: Ist es angemessen, dieses sehr spezielle Bildphänomen, wie Panofsky das tat, als symptomatisch für die ganze Epoche des späteren Mittelalters zu erklären und dieser Zeit entsprechend eine naive Textabhängigkeit und -gläubigkeit zu unterstellen? Und ist das, worüber Panofsky sich hier wiederum amüsierte, nicht Resultat eines absichtsvoll poetisch-allegorisierenden und zugleich unterhaltsam-humoristischen Umgangs mit den Götterfiguren? Dieser könnte deutlich werden, vergliche man manche der Götterbilder in Codices, denen ein deutlich unterhaltsames, teilweise sogar parodistisches Moment zukommt, mit Darstellungen in anderen Gattungen und Anwendungsbereichen, die auf dieselben textlichen Quellen rekurrieren, jedoch einen ganz anderen, würdevoll-ernsthaften Charakter aufweisen. Man denke etwa an die Reliefs des Tempio Malatestiano (Abb. 5), der Grabkirche des Sigismondo Pandolfo Malatesta und dessen Gemahlin Isotta degli Atti.³⁵ Hier fügen sich die entsprechenden Darstellungen zur antiken Mythologie mit vielen weiteren zu einer Art kosmisch orientiertem Weltmodell, das keinerlei humoristischen Spielraum eröffnet. Die hier beobachtete Art des Herausbildens größerer kosmologischer Summen mithilfe mythologischen Personals könnte sich als ein bedeutendes Paradigma des 15. Jahrhunderts erweisen, wenn man weitere bekannte Bildprogramme jener Zeit hinzunimmt.

33 Warburg (1922) 2010 (wie Anm. 8), 387.

34 Sabrina Vervacke, Autour des „dieux d’Albericus“ et de leur usage, in: *Images of the Pagan Gods. Papers of a Conference in Memory of Jean Seznec*, ed. by Rembrandt Duits and François Quivieger, London/Turin 2009, 151–176; vgl. auch Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, übers. v. Horst Günther, Frankfurt a. M. 1990, 362, Anm. 82.

35 Vgl. z. B.: Maurice L. Shapiro, *Studies in the Iconology of the Sculptures in the Tempio Malatestiano*, Ph.D. Thesis New York 1958, Ann Arbor (Michigan) 1989; Stanko Kòkole, *Agostino di Duccio in the Tempio Malatestiano, 1449–1457. Challenges of Poetic Invention and Fantasies of Personal Style*, PhD Thesis Baltimore 1997, Bd. 1–2; Cetty Muscolino, *Il Tempio Malatestiano di Rimini*, Ravenna 2000; Cetty Muscolino und Ferruccio Canali (Hg.), *Il Tempio della Meraviglia. Gli Interventi di Restauro al Tempio Malatestiano per il Giubileo (1990–2000)*, Florenz 2007; M. Musmeci (Hg.), *Templum Mirabile*, Atti del Convegno sul Tempio Malatestiano (Rimini 2001), Rimini 2003.

5 Apollo, Marmorrelief, ca. 1449/54, Werkstatt des Agostino di Duccio, Rimini, Tempio Malatestiano, Cappella di Sant'Agostino, linker Pfeiler, Nord-Ost-Seite.



Wie diese kurzen Beispiele zeigen, kann der im titelgebenden Terminus Mythenrezeption enthaltende Begriff der Rezeption eine entgegengesetzte Perspektive gegenüber jenen Erklärungsansätzen eröffnen, die sich maßgeblich am Nachleben-Modell orientieren – ganz analog zu Michael Baxandalls Perspektivwechsel gegenüber dem Modell des Einflusses.³⁶ Es geht bei der Rezeption nämlich gerade nicht um den Blick vom vermeintlichen Ursprung auf dessen jeweilige Nachwirkungen, sondern umgekehrt: von den einzelnen Produkten einer bildlichen Rezeptionsleistung hin auf deren mögliche Bezugsgrößen. Der Rezeptionsbegriff erfordert es, das jeweilige bildliche Einzelprodukt des Mittelalters in seiner ihm jeweils eigenen Rezeptionsleistung ernst zu nehmen.³⁷ Das heißt, es ist vom jeweils einzelnen, Mythos rezipierenden Bild auszugehen und danach zu fahnden, was genau eigentlich rezipiert wird, welche konkreten bildlichen und außerbildlichen Referenzen sich benennen lassen, unter welchen Interessen und Motivationen die spezifische Art der Rezeption zustande kam bzw. welche Interessen und Motivationen womöglich durch das betreffende Bild selbst impliziert

36 Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Conn./London 1985; hier zitiert: Ders., *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin 1990, 102–105.

37 Ingo Herklotz, Rezeptionsgeschichte, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, 317–319.

oder formuliert werden. Zugegebenermaßen ist diese Perspektive auch Vertretern eines Nachleben-Ansatzes nicht fremd; Aby Warburg jedenfalls versuchte in seiner Untersuchung zu den Dekane-Bildern im Palazzo Schifanoia in Ferrara tatsächlich, die Brücke vom einzelnen Motiv des Quattrocento bis in die Antike zurück zu schlagen.³⁸ Dabei scheint es allerdings darum zu gehen, exemplarisch zu belegen, dass es eine Art ununterbrochener Fortexistenz der mythischen Figuren bis in die griechische Antike zurück gebe, bei der es letztlich mehr um das Faktum der Kontinuität und weniger um die Frage nach den spezifischen Motiven und Bedingungen der betreffenden Rezeptionsphänomene geht. Von einem rezeptionshistorischen Ansatz ausgehend kann das jeweilige Rezeptionsphänomen – damit jedenfalls ist zu rechnen – im Einzelfall auch als historisch ganz aus der Reihe tanzend aufgefasst werden, als womöglich singuläres, aus individuellen Interessen heraus entwickeltes künstlerisches Einzelereignis.

Zusammenfassung der Beiträge

Es bleibt zunächst festzuhalten, dass der einleitende Vortrag der diesem Band vorausgegangenen Tagung nicht Teil dieser Publikation geworden ist. Das liegt daran, dass Maria Moog-Grünewald (Tübingen) es sich zum Ziel gesetzt hatte, das Phänomen mittelalterlicher Mythenrezeption in die zu deren historischem Verständnis nötige Breite der Geschichte des Mythos einzuspannen; und dazu konnte sie als ausgewiesene Expertin des mythologischen Feldes auf das Spektrum ihrer eigenen Publikationen zurückgreifen, auf die an dieser Stelle schlicht verwiesen werden soll.³⁹

Unter dem Titel *Der antike Mythos im Mittelalter* nutzte Maria Moog-Grünewald ihre Eröffnungsposition zur grundlegenden Erläuterung dessen, was in der griechischen und römischen Antike unter dem Begriff des Mythos verhandelt wurde und welche Konzepte der Mythenerklärung bzw. der Mythenkritik seinerzeit geläufig waren. Davon ausgehend zeigte sie markante historische Kontinuitäten, Brüche und Wiederentdeckungen in Mittelalter und Früher Neuzeit auf. Parallel dazu diskutierte sie die prägenden Perspektiven der jüngeren Wissenschaftsgeschichte auf den Mythos (beginnend mit Hans Blumenbergs *Arbeit am Mythos*),⁴⁰ insbesondere mit Blick auf die Zuschreibung von Funktionen (z. B. Schreckensab-

38 Warburg (1922) 2010 (wie Anm. 8).

39 Vgl. z. B.: Maria Moog-Grünewald, *Metamorphosen der „Metamorphosen“ – Rezeptionsarten der ovidischen Verwandlungsgeschichten in Italien und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Heidelberg 1979; Dies., Zum Verhältnis von Mythos und Philosophie – Am Beispiel von Plato und Sartre, in: *Revue Luxembourgeoise de Littérature Générale et Comparée* 1989, 68–80; Dies., *Über die ästhetische und poetologische Inanspruchnahme antiker Mythen bei Roberto Calasso*, „Le nozze di Cadmo e Armonia“, und Christoph Ransmayr, „Die letzte Welt“, in: *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, hg. v. Heinz Hofmann, Tübingen 1999, 243–260; *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hg. v. Maria Moog-Grünewald, *Der neue Pauly*, Supplemente, Bd. 5, Stuttgart 2008; Maria Moog-Grünewald, Eros und Erkenntnis: Der Mythos von Diana und Acteon, in: *Comparatio – Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* 1, 2009, 29–44.

40 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979 u. ö.

bau, Evidenzerzeugung) und auf die Frage, wie die Tradierung von Mythen innerhalb historischer Gesellschaften mutmaßlich vonstattenging. Für das Mittelalter betonte sie die Übernahme der Allegorese als ein maßgebliches Interpretationsverfahren und demonstrierte diese in typologischer Zuspitzung am Beispiel der Figur des Orpheus als Typus Christi.⁴¹ Als bemerkenswerten Faktor der Verknüpfung zwischen Antike und Mittelalter machte sie zudem die Übernahme des *integumentum*-Konzepts in die Dichtungstheorie aus.⁴² Eine wichtige Vermittlungsinstanz zwischen Antike und Mittelalter seien mit Blick auf den Aspekt der Mythenrezeption die Schriften des Boëthius gewesen.

Doch damit zu den Beiträgen dieses Bandes selbst: Er beginnt mit einem Beitrag zum transkulturellen Austausch mythologischer Bildmotive in der Levante an der Schwelle von der Spätantike zum Mittelalter. Katharina Meinecke (Wien) stellt unter dem Titel *Dionysos am Hofe. Mythenrezeption bei den Umayyaden?* heraus, dass es unter dem Kalifat der Umayyaden zu Bildrezeptionen aus dem Bereich der griechischen bzw. römischen Mythologie gekommen sei, die zum Teil bereits über die Kultur des Sasanidenreichs vermittelt worden seien. Insbesondere dionysische Motive spielten hier eine Rolle, für die sich zum Teil auch Parallelen in der christlichen Ikonographie aufzeigen ließen. Das maßgebliche Interesse für ein entsprechendes Rezeptionsverhalten sieht die Verfasserin in einer identifikatorischen Bezugnahme auf prominente Elite- bzw. Hofkulturen. Der festliche Stimmungsgehalt, der Ausdruck von Prunk und Wohlstand sowie manche triumphale Komponente ließen die dionysischen Vorbilder als besonders attraktiv und den Ansprüchen der eigenen Kultur angemessen erscheinen. Ob den betreffenden Bildern die Absicht eignet, auf konkrete mythologische Inhalte zu verweisen, lässt sich pauschal nicht beantworten, kann bisher aber in vereinzelten Fällen vermutet werden.

Fabio Guidetti (Berlin) zeigt in seinem Beitrag *A Sky without Myths? Pagan Imagery in Early Medieval Astronomy*, dass das Interesse karolingischer Gelehrter an antiken Texten und Bildern zur Astronomie bzw. Astrologie groß war, dass es jedoch zugleich für gefährlich erachtet wurde. Die Notwendigkeit zur Auseinandersetzung mit diesem Wissensgebiet habe sich mit dem Wunsch nach exakter Berechenbarkeit des Ostertermins begründet. Es habe außer Frage gestanden, dass die Anordnung der Sterne als Teil der Schöpfung aufzufassen sei und dementsprechend jegliche Erkenntnis darüber nur von Gott selbst stammen könne. Die Gefahr sowohl spiritueller als auch epistemischer Abwege sowohl für die Gelehrten als auch für die von diesen zu Unterweisenden wurde jedoch betont. Auf seinem Argumentationsweg bietet Guidetti ein differenziertes Bild von den möglichen spätantiken Modellen für die Produktion astronomischer Handschriften im Frühmittelalter und deren Rezeption. Die zwei herausstechenden Luxus-Produkte, die Leidener Aratea-Handschrift und der Londoner Cicero-Codex, lassen sich mit dem seinerzeit aufkommenden Bewusstsein dafür verknüpfen,

41 Zur typologischer Deutung der Orpheus-Figur vgl. z. B. Helmut Puff, „Orpheuß der Erst puseran“. Eine Zeichnung Albrecht Dürers, in: *„Die sünde, der sich der tiuvel schamet in der helle“: Homosexualität in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hg. v. Lev Mordechai Thoma und Sven Limbeck, Ostfildern 2009, 163–184, hier 166–170, hier 171–175.

42 Zum Begriff des *integumentum* vgl. z. B. Ulrich Ernst, Lüge, *integumentum* und Fiktion in der antiken und mittelalterlichen Dichtungstheorie: Umrisse einer Poetik des Mendakischen, in: *Das Mittelalter* 9, 2004, 73–100.

dass die Unterwerfung des westlichen Europa unter ein einheitliches, wissenschaftlich begründetes Zeitmaßsystem als ein imperialer Anspruch gegolten haben durfte.

Rebecca Müller (Augsburg, Frankfurt a. M.) beleuchtet unter dem Titel *Mythenrezeption in karolingischer Zeit – Bilder, Texte und Bilder in Texten* jenen Zeitraum, innerhalb dessen Antikes einerseits breit tradiert, andererseits auch unterschlagen wurde und dem unter dem Terminus karolingische Renaissance eine programmatische Antikennähe zugeschrieben wird. Der Schwerpunkt liegt auf einem Schriftdokument und zwei bildtragenden Artefakten, die bislang nicht aus der gemeinsamen Perspektive der Mythenrezeption betrachtet wurden: die für das Verständnis von antikem Mythos und mythologischen Darstellungen zentralen Passagen der sogenannten *Libri Carolini* des Theodulf (Ende 8. Jahrhundert), die für Karl den Kahlen angefertigte sogenannte Cathedra Petri (um 870) sowie das wohl im Umfeld eines westfränkischen Klosters entstandene *Flabellum* im Museo del Bargello (um 870). Es handelt sich um Artefakte, die eine grundsätzlich positive Einstellung gegenüber dem Mythos aufweisen. Ihre Diskussion erlaubt den Schluss, dass von einem karolingischen Mythendiskurs ausgegangen werden kann, der zumindest für den avisierten Leser- und Betrachterkreis eine breite Kenntnis von Mythen voraussetzte, die sich mit einem gewissen Bildungskanon und Formen der Panegyrik verknüpfte. Die mythologischen Bilder hätten dabei offenbar einer Zusammenschau mit christlich determinierten Bildern bedurft, weniger um die Gefahr von Missverständnissen oder gar der Idolatrie zu bannen, mehr hingegen, um dem Mythos grundsätzlich eine Funktion zu geben. Die angesprochenen Beispiele erweisen sich als Formen produktiver Aneignung, die den Mythos für die eigenen, durchaus nicht immer neuen Ziele in Dienst nimmt.

Susanne Moraw (Münster i. W.) untersucht in ihrem Beitrag *Der miles Christianus als Sirenen- und Skyllatöter: Die Odyssee in den monastischen Diskursen des Mittelalters* die Tradierung zentraler Elemente der *Odyssee* im westlichen Europa anhand zweier im monastischen Kontext entstandener Bildzeugnisse: eines Wandgemäldes in der Klosterkirche von Corvey (spätes 9. Jahrhundert) und einer Zeichnung aus dem Codex des *Hortus deliciarum* (spätes 12. Jahrhundert). Die für das Mittelalter grundlegende Sexualisierung des Kampfes zwischen Odysseus und den Ungeheuern (Skylia, Charybdis, Sirenen) sei bereits in der Spätantike festgeschrieben worden. Die weiblichen Figuren erscheinen dabei als Aggressoren und als Opfer ihrer eigenen Sexualität zugleich. Auch die Heroisierung des siegreichen Odysseus im Angesicht seiner Feindinnen begegne schon in der Spätantike, z. B. in der Sarkophagskulptur. Mittelalterliche Darstellungen bauen auf entsprechende, in der Spätantike vollzogene Umdeutungen auf. Die Darstellungen der halbnackten Sirene und Skylia mit dem wehrhaften Odysseus im Kloster Corvey führten den hier adressierten Mönchen das Ideal des standhaften Kämpfers gegen die Versuchung vor Augen. Im *Hortus deliciarum* geben die Sirenen, in luxuriöse Gewänder gehüllt, den Nonnen ein negatives Exempel, auf das drastische Bestrafung folgt. Odysseus verkörpere bei alledem den *miles Christianus*, der im ›Schiff der Kirche‹ den Gefahren des Weltmeeres begegnet.

Stefan Trinks (Berlin) definiert in seinem Beitrag *Adam – Orestes, Eva – Arachne, Maria – Minerva. Mythenparallelismus in der monumentalen Theologie, 5.–15. Jahrhundert* ein generelles Paradigma nachantiker Mythenrezeption, das von einer Parallelexistenz griechisch-römisch geprägter und biblisch-christlicher Mythologie ausgeht und das der Verfasser als

Mythenparallelismus bezeichnet. Er nimmt eine Differenzierung in drei größere Zeiträume vor, die durch unterschiedliche Arten des Umgangs mit strukturellen Analogien zwischen diesen beiden Traditionen definiert sind. Vom 4. bis zum 6. Jahrhundert sei es, so Trinks, weitgehend bei ›pagan‹-antiken Bildmotiven geblieben, denen (im Sinne damaliger Missionsierungsstrategie) lediglich eine ›größere‹ Wahrheit hinterlegt worden sei. Vom 6. bis zum 12. Jahrhundert hätten Motive aus der antiken Mythologie motivisch und stilistisch vielfach christliche Bildformulierungen geprägt. Vom 13. bis zum 15. Jahrhundert seien vorübergehend vernachlässigte Aspekte der antiken Motivwelt unter dem Anspruch allumfassender Tradierung der historischen Rahmung des irdischen Christuslebens wiederentdeckt und in überwiegend allegorisierten Auffassung ins Bild gesetzt worden. Der Verfasser zeigt, wie seit der Spätantike die Gestalt Mariens im Sinne eines Gegenmodells zu Eva motivisch mit dem Mythos des Wettstreits zwischen Athena bzw. Minerva und Arachne verknüpft worden sei und wie für eine kurze Phase am Übergang zwischen dem 11. und 12. Jahrhundert der seinerzeit in Santa María de Husillos (Palencia) aufgestellte antike Orestes-Sarkophag, vermutlich ohne dass der Orestes-Mythos als solcher erkannt wurde, zu einer vielfältigen Rezeption in der Skulptur am Pilgerweg nach Santiago de Compostela angeregt habe, die sich besonders in einer erheblichen Erweiterung der Adam-und-Eva-Ikonographie geäußert habe.

In ihrem Beitrag *Metamorphosen des Ovid zum höfischen Erzählen*: Philomena von Chrétien de Troyes vergleicht Stephanie Wodianka (Rostock) Chrétiens *Philomena*-Erzählung mit jener Ovids. Dabei stellt sie heraus, wie Chrétiens Text die *translatio* literarischer Kultur von Griechenland über Rom in das Frankreich des 12. Jahrhunderts reflektiert habe und welche Strategien entwickelt worden seien, um die Überlegenheit der eigenen literarischen Kultur gegenüber jener der Antike zu erweisen. Die Verknüpfung von Mündlichkeit (wörtliche Rede, Dialog), Volkssprachlichkeit und Naturnachahmung (insbesondere im Sinne der Onomatopoesie) spiele dabei die entscheidende Rolle zum Lebendighalten des kommunikativen Gedächtnisses. Die wichtigste Modifikation Chrétiens sei die Konkretisierung der Metamorphosen zu Vögeln: Prokne verwandelt sich in eine Schwalbe, Philomena in eine Nachtigall. Nur im Altfranzösischen richtet sich mit dem Ruf Letzterer, »Oci« (Töte!), der Tötungsappell gegen alles Unhöfische in der Nachfolge des Therees. Indem der Wortklang die Pointe der Erzählung bestimmt, eröffne Chrétien zudem den Paragone mit den Bildkünsten: Während sich die Ekphrasis auf Äußerliches beschränke, gelange die Erzählung durch wörtliche Rede zu einer unauslöschlichen Einschreibung in das Gedächtnis. Chrétiens Absicht einer dauerhaften Translation und Integration des Mythos äußere sich in dessen Rückbindung an den Jahreszeitenrhythmus, an das zeitgenössische höfische Wertesystem und in der Verankerung im Gedächtnis Frankreichs; denn – so die Taktik des Autors: Die Rezipienten seiner Geschichte könnten kaum anders, als mit dem in der Natur begegnenden Vogelruf der Nachtigall Chrétiens *Philomena* und deren Appell zu verknüpfen.

Dale Kinney (Bryn Mawr, Pennsylvania) macht mit *The Paradigm of Spolia* deutlich, dass sich mittelalterliche Mythenrezeption maßgeblich auch durch die Verwendung von Spolien habe ereignen können. Die jeweils aktualisierte Nutzung antiker Darstellungen sieht sie in einem gewissen Widerspruch zu Erwin Panofskys sogenanntem Disjunktionsprinzip. Während dieses von vornherein das grundsätzliche Scheitern mittelalterlicher Künstler an der ›klassischen‹ Einheit von Form und Inhalt impliziere, gehe jede Art der Neuinszenierung

antiken Bildmaterials mit einer grundsätzlichen Affirmation dieser Einheit einher. Fraglich allerdings ist, laut Kinney, ob und inwieweit die jeweiligen mythologischen Inhalte jeweils verstanden worden und ob sie im Sinne einer aktualisierten Deutung zu begreifen seien. Gerade an ihrem Fallbeispiel, der Wiederverwendung römischer Kapitelle mit Götterfiguren in Santa Maria in Trastevere im Rom des 12. Jahrhunderts, liegt es näher, von einem zunächst pragmatischen und ästhetischen Interesse auszugehen als von intendierten Neudeutungen, etwa im Sinne der sogenannten *interpretatio christiana*. Kinney macht deutlich, dass sich die im 12. Jahrhundert wiederverwendeten Spolien am ehesten als Formen ohne konkreten Inhalt auffassen ließen, denen, je nach Bildung, dem neuen Kontext mehr oder weniger angemessene Interpretationen zugesprochen werden konnten. Dies habe durchaus auch mit einem Bewusstsein für den Antikenbezug geschehen können. Der Beitrag verdeutlicht, dass eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen mittelalterlicher Mythenrezeption grundsätzlich auch eine kritische Auseinandersetzung mit den jeweils entsprechenden Forschungsparadigmen erfordert.

Irene Berti und Filippo Carlà-Uhink (beide Heidelberg) untersuchen unter dem Titel *Mixanthropoi: Die mittelalterliche Rezeption antiker hybrider Kreaturen* die mythischen, aus menschlichen und tierischen Anteilen zusammengesetzten Mischwesen. Der Fokus liegt auf Zentral- und Norditalien als einem die Antike besonders breit rezipierenden und stark vernetzten Kulturraum. Die ausgewählten Fallbeispiele betreffen den Minotaurus als eine vermeintlich historische Person sowie die Sirenen und Kentauren als Kreaturgattungen bzw. Völker, aus denen gelegentlich personal verstandene Figuren (Beispiel: Chiron) herausstechen. Die Verfasser verfolgen die Geschichte der betreffenden Mischwesen von der antiken Überlieferung über die prägenden christlichen Deutungen (insbesondere durch Augustinus und Isidor von Sevilla) bis in die mittelalterlichen Text- und Bildüberlieferung hinein. Während der Minotaurus im Mittelalter recht konstant als Allegorie des Teufels interpretiert worden sei und sein Gegner Theseus dementsprechend als Christus, habe das konkrete Erscheinungsbild, halb Mensch, halb Stier, sehr unterschiedlich ausfallen können. Die Verfasser begründen dies mit zeitgenössischen Konventionen, die, je nach Motivkombination, eine Deutung als Mensch oder Dämon bzw. Teufel nahelegten. Die Sirenen, in der Antike ambivalente Wesen, die mit Tod und Gesang verknüpft und seit der Spätantike stark sexualisiert waren, hätten sich im Mittelalter von Vogel- zu Fischfrauen gewandelt, ohne dass die Vogel-sirene ganz abgelöst worden sei. Maßgeblich für die Rezeption sei indirekte Homer-Kenntnis, das Buch Jesaja und womöglich auch die nordische Sagenwelt gewesen. Die mittelalterliche Sirene sei Figur des Übergangs zum Tod, sexuelle Versucherin und Grenzgängerin zu fremden Kulturen gewesen. Ebenfalls als liminale und hoch sexualisierte Figuren hätten schon in der Antike die Kentauren gegolten, die zum Gefolge des Dionysos zählten. Im Mittelalter seien sie, ganz ähnlich den Sirenen, entweder als reale dämonische Bedrohung aufgefasst worden oder als allegorische Figuren, die insbesondere Zorn und Wollust, aber auch Häresie verkörpern konnten, oder sie hätten als Menschen am Rande der zivilisierten Welt und somit als missionierbare Geschöpfe gegolten. Einmal an ihr christliches Umfeld angepasst, hätten die Mischwesen ein beachtliches Spektrum an Erscheinungsbildern und an Bedeutungen entfalten können.

Unter dem Titel *Modifikation und Neuschöpfung des Mythos in der deutschsprachigen Literatur an der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert* weist Ronny F. Schulz (Kiel) einen Wandel in der Anwendung antiker Mythen als Erzählstoffe nach, der sich als Paradigmenwechsel begreifen lasse. Anhand eines Gedichts des Heinrich Frauenlob, der anonymen Versnovelle *Pyramus und Thisbe* und des *Apolloniusromans* Heinrichs von Neustadt wird ein aus der Frühneuzeitforschung entliehenes Erklärungsmodell vorgeschlagen, da das herkömmliche, mit Dämonisierung und Allegorisierung argumentierende Modell hier nicht greife, bleibt doch die Möglichkeit einer regelrechten Neuschöpfung des Mythos darin von vornherein ausklammert. Auf dem Prüfstein stehen somit zugleich diejenigen Epochenmodelle, die Mittelalter und Frühe Neuzeit durch einen wesentlichen Bruch im Bereich der Antikenrezeption zu definieren versuchen. Die exemplarisch analysierten Texte bezeugen an der Schwelle zum 14. Jahrhundert einen Ablösungsprozess des Mythos aus seiner engen Bindung an die christliche Allegorese zugunsten der Entdeckung seines poetischen Potentials und dessen kreativer Umsetzung bis hin zum Anspruch der Neuschöpfung.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Versucht man, die Ergebnisse der benannten Beiträge von Althistorikern, Archäologen, Kunsthistorikern und Philologen zusammenzufassen, so ist kaum mit einem unumstößlichen historischen Modell mittelalterlicher Mythenrezeption über die gesamte Epoche des Mittelalters und deren künstlerische Gattungen hinweg zu rechnen. Dennoch sei im Folgenden eine Art vorläufiges Gerüst zur Diskussion gestellt, das sich durch weitere Forschungen falsifizieren, bestätigen oder erweitern lässt.

Als maßgebliches Verfahren zur Interpretation des Mythos wurde aus der Antike jenes der Allegorese übernommen. Das der Antike entlehnte *integumentum*-Konzept wurde im Laufe des Mittelalters zur wesentlichen Grundlage mittelalterlicher Dichtungstheorie.

Für die Zeit vom 4. bis zum 6. Jahrhundert zeichnet sich die Tendenz ab, »pagan«-antike Bildmotive in die christliche Kultur zu übernehmen, wo diese Analogien zu christlichen Traditionen erkennen lassen. Zudem kam es in dieser Phase zur motivischen Angleichung christlicher Figuren an solche der mythologischen Tradition. Unter den spätantiken Schriftzeugnissen ist das *Ceuvre* des Boëthius als maßgebliche Vermittlungsinstanz mythologischen Wissens anzusehen; zu ergänzen wäre jenes des Martianus Capella.

Bildliche Rezeptionen der antiken Mythologie beschränkten sich im Mittelalter nicht auf die christliche Kultur, sondern lassen sich auch für islamische Kulturen belegen. Unter dem Kalifat der Umayyaden kam es während des 7. und 8. Jahrhunderts insbesondere zu dionysisch geprägten Darstellungen, die vermutlich zum Teil bereits über die Kultur des Sassanidenreichs vermittelt waren. Dabei ging es offensichtlich um die Anknüpfung an prominente Elite- bzw. Hofkulturen, wobei auch Bezugnahmen auf die christliche (insbesondere byzantinische) Kultur nicht ausgeschlossen erscheinen.

Im westlichen Frühmittelalter wurde antike Mythologie maßgeblich über astronomische bzw. astrologische Texte und Bilder rezipiert. Der Umgang mit diesem Wissensgebiet war mit dem Wunsch nach exakter Berechnung des Ostertermins legitimiert, zugleich wurden