

Vorwort

Ein κτήμα ἐς αἰεί (=Besitztum für alle Zeit; Thuk. Hist. I, 22) blieb nicht nur das Geschichtswerk des antiken Historikers Thukydides, der diesen Anspruch für sein Werk selbst erhoben hatte, sondern die gesamte griechische Mythologie schlechthin, die sich seit langer Zeit für viele Menschen, so wie auch für mich persönlich, als Schatz bewährt hat. Ich bin deshalb, in erster Linie der Betreuerin meiner Diplomarbeit, Frau Dr. Lunzer, sehr dankbar, dass ich mich im Zuge dieser Arbeit im Fach Italienisch mit dem antiken Mythos und in konkreter Weise mit seinem Fortleben in der italienischen Literatur befassen konnte. Ich bedanke mich für die Freiheit, die sie mir in diesem Zusammenhang zugestand.

Dankbar bin ich schließlich den alten Schriften sowie den darin lebenden Figuren selbst für ihre Existenz und ihre Inspiration und ihre geduldige Akzeptanz gegenüber jedem, der sie sich, in welcher Weise auch immer, weiterhin zu Nutzen macht.

Wien, Juli 2011

Barbara Hörmanseder

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	7
II. Vorbemerkungen, Prämissen und generelle Vorgehensweise	9
Begriffsklärungen	10
III. Einordnung der Person der Deidameia und des relevanten Mythos in die Antike	
Sagenwelt	11
III.1. Inhalt des Mythos	11
IV. Metastasio	14
IV.1. Vita	14
IV.2. Einordnung in den historischen Zusammenhang	15
IV.3. Arcadia.....	16
IV.4. Gravina als Gründungsmitglied der Arcadia und Wegbereiter für Metastasios Reform	17
IV.5. Ideologie des Metastasio	18
IV.6. Metastasio und seine Beziehung zur Antike.....	20
V. „Achille in Sciro“	21
V.1. Entstehung der Oper und Einbettung in den historischen Zusammenhang	21
V.2. Szenenvergleich.....	24
V.3. Zusammenfassende Betrachtung der Unterschiede zwischen Metastasio und Stäussli	45
V.3.1. Klassifizierung der Abweichungen.....	45
V.3.2. Charakterisierung des Achilleus	51
V.3.2.1. Allgemein	51
V.3.2.2. Psychologische Deutungen	56
V.3.3. Die Charaktere bei Metastasio.....	59
V.3.4. „Il lieto fine“	69
VI. Der antike Mythos und seine Funktion	72
VI.1. Definition und Entstehung des Mythos → Funktion des Mythos und seine Faszination Teil 1	72
VI.2. Ein paar Worte zur Oper und zum Libretto → Funktion des Mythos und seine Faszination Teil 2	78
VI.3. Der antike Mythos und die Psychoanalyse → Funktion des Mythos und seine Faszination Teil 3	81
VII. Rezeption	83
VII.1. Allgemeine Vorbemerkungen zu ‚Text und Nachricht‘ als semantisches System.....	83
VII.2. Die Konkretisierungen des literarischen Werkes und die Erlebnisse seiner Erfassung	87
VII.3. Zurück zum Mythos und zum Schauspiel	89
VIII. Exkurs: Der Begriff „Verfälschung“ und Beispiele heutiger Rezeptionswerke	91
IX. Conclusio	95
Riassunto italiano	97
Literatur	107
Anhang	111
Abstract.....	111
Akademischer Lebenslauf.....	113

I. Einleitung

„In einem revolutionären Zeitalter, wie das, in dem wir leben, ist die Besinnung auf das Erbe und den Sinn des Bewahrens Recht und Pflicht zugleich. [...] Wie in der Natur Druck und Gegendruck zusammengehören und sich entsprechen, so sind in der geschichtlich-gesellschaftlichen Welt Revolution und Gegenrevolution notwendig aufeinander bezogen. Die revolutionäre Ideologie ruft die konservative Ideologie auf den Plan.“¹

Hans Barth spricht hier im konkreten Kontext von der historischen ideologischen Strömung des Konservatismus als Reaktion auf die Umwälzungen während bzw. nach der französischen Revolution. Seine Feststellung gilt jedoch ganz allgemein für jeden Lebensbereich, in dem Veränderungen und Progressivität auf ein Bemühen des Erhaltens bzw. auf ein Festhalten an Altem, Bekanntem und Bewährtem treffen. Beides ist in ausgewogenem Maße notwendig, um einerseits eine gewisse Ordnung zu wahren und nicht ein völliges Chaos auf den Plan zu rufen, andererseits jedoch nicht in der Vergangenheit verhaftet zu bleiben und natürliche, notwendige oder unvermeidbare Neuentwicklungen zu verhindern oder dagegen aufzubegehren. „Der Vernunft des je gegenwärtigen Augenblicks wird empfohlen, sich mit der Vernunft der Vergangenheit zu messen und sich für die vernünftige Entscheidung der Zukunft offen zu halten. Auf diese Weise mindert der Mensch die Hybris der Gegenwart und berücksichtigt er den Grundtatbestand seines Lebens: das Eingordnetsein in den Ablauf der Zeit.“²

Der Mensch ist aber nicht nur eingeordnet in den Ablauf der Zeit, sondern ist als ζῷον πολιτικόν auch ein „in soziale Ordnungen eingefügtes und eingegliedertes Wesen“³.

In dieser Eigenschaft ist das Festhalten des Menschen an bekannten, bestehenden Realitäten, Gegebenheiten, Ordnungen, Gewohnheiten, Beziehungen, etc. – solange diese äußeren Ordnungen und Umstände ein Leben unter erträglichen, „menschlichen“ Bedingungen ermöglichen – gewissermaßen ein natürliches Verhalten bzw. Bedürfnis. Der Mensch braucht eine Ordnung, die ihm ein Gefühl von Sicherheit und Halt gibt. Dagegen führen Veränderungen, Umbrüche, Umwälzungen, Neuerungen etc. zu Unsicherheit und Ängsten.

„Das konservative Denken will ‚Kräfte erhalten‘.“⁴ Gerade das, was sich bewährt und sich als brauchbar erwiesen hat, soll oder will weiter für die Zukunft genutzt werden. So bilden die von alters her und über lange Zeit hinweg tradierten Erzählungen, Märchen und Mythen, die uns immer wieder verschiedenste Möglichkeiten angeboten haben, die Welt mit all ihren

¹ Barth 1958, IX und 1.

² Ebenda, 2.

³ Ebenda, 13.

⁴ Ebenda, 11.

Erscheinungen zu erklären und für uns fassbar zu machen, einen Teil eben dieses „Erbes“ von unschätzbarem Wert, welches es zu erhalten gilt.

Das Festhalten an Bekanntem in Hinblick auf die Tradition von Mythen aus der griechischen und römischen Antike, d.h. konkret das Festhalten an bekannten Inhalten, die durch bestimmte Erzählungen vermittelt worden sind, bildet in der vorliegenden Arbeit die Voraussetzung und den Ausgangspunkt für die angestellten Überlegungen und Betrachtungen.

Bestehende, aus der Antike tradierte Mythen lieferten sehr oft den Stoff für neue Kunstwerke, seien es bildnerische oder literarische, in Mittelalter und Moderne. Wenn Bekanntes rezipiert und neu verarbeitet wird, kommt es zwangsläufig zu gewissen kleineren oder größeren Veränderungen. Dabei ist zu bedenken, dass zu jeder Zeit, auch in der Antike selbst, d.h. schon während der Entstehung der diversen mythischen Geschichten, nicht nur eine einzige, sondern mehrere verschiedene Versionen ein und desselben Mythos nebeneinander existiert haben. Solange noch keine Schriftlichkeit bestand und alle Arten von Erzählungen mündlich von Generation zu Generation überliefert wurden, ganz egal, ob im Privaten durch Familienangehörige an ihre Nachkommen oder durch professionelle Sänger, deren Beruf es war, an sich bereits bekannte Episoden oder Epen in immer wieder origineller Gestaltung ihrem Publikum nahezubringen⁵, waren zwangsläufig alle erzählten Versionen sowohl individuell gefärbt als auch jeweils regionalen Ausformungen unterworfen. Aber auch die Einführung der Schrift tat dem parallelen Bestehen verschiedener Mythenvarianten keinen Abbruch. Wie es beispielsweise bei den homerischen Epen der Fall ist, wurden oft nur Teile eines ganzen Sagenkreises in einer poetisch ausgereiften Form schriftlich fixiert, wodurch sie weit verbreitet, für die Nachwelt erhalten und so im Nachhinein gewissermaßen kanonisiert werden konnten. Die vielen kleineren Episoden daneben lebten trotzdem weiter, gelangten aber schlichtweg nicht zu so großer Popularität und sind heute kaum mehr bekannt.

Vor diesem Hintergrund ist es natürlich nicht einfach, in Zusammenhang mit der angestellten Untersuchung von Veränderungen zwischen Original und rezipierter Version, überhaupt von **einem** oder **dem** antiken Mythos zu sprechen. Wenn wir jedoch aus heutiger Zeit zurückblicken, hat sich in den meisten Fällen eine Variante unter vielen als die Hauptversion herausentwickelt. Eine der – schließlich schriftlich fixierten – Versionen hat sich irgendwann gegenüber anderen durchgesetzt und ist für wert befunden worden, weiter verwendet und weitergegeben zu werden.

Wenn nun diese „Hauptversion“ eines Mythos einmal seit der Antike bekannt ist und sich in den Köpfen der Zuhörer und Leser festgesetzt hat, dann sind Abweichungen davon in

⁵ Zum antiken Sängertum und der allgemeinen Problematik der mündlichen Überlieferung vgl. das Werk von Burgess (2001).

Rezeptionen auffällig und störend. Jede Veränderung oder Abweichung, die auffällt, muss selbstverständlich nicht gleichzeitig auch als störend empfunden werden. Jeder Neubearbeitung eines antiken Werks (d.h. eines konkreten literarischen Werks wie Tragödie, Epos, Lyrik, Roman, Dialog, etc.) steht die dichterische bzw. schöpferische Freiheit im Hinblick auf die äußere Darstellungsform zu. Die Rede ist hier aber von inhaltlichen Veränderungen, die mitunter angesichts des antiken Vorbilds unbegründet oder als Neuerfindungen erscheinen. Inwieweit solche Abweichungen von einem bekannten Bild also von einem Leser, Zuhörer oder Betrachter, wenn schon festgestellt, dann doch toleriert werden können und ab wann im Zusammenhang mit einer Neubearbeitung nicht mehr von einer „Variante“ eines Mythos gesprochen werden kann, sondern dieselbe als „Verfälschung“ eingeordnet wird bzw. werden muss, dies soll das Hauptanliegen der vorliegenden Untersuchung sein.

II. Vorbemerkungen, Prämissen und generelle Vorgehensweise

Bei einer solchen Fragestellung, wie sie gerade formuliert worden ist, muss als wichtigste Prämisse akzeptiert werden, dass die Wahrnehmung eines Rezipienten, und somit die Empfindung einer Abweichung als störend oder vernachlässigbar, höchst subjektiv ist. Wenn also im Folgenden Aussagen oder Feststellungen über den Grad einer Irritation gemacht werden, erheben jene, obwohl so gut wie möglich mit Argumenten und Begründungen versehen, nicht den Anspruch auf absolute Gültigkeit, sondern können grundsätzlich und jederzeit als hinterfrag- und widerlegbar betrachtet werden.

Die angekündigte Untersuchung soll an einem Beispiel von Mythenrezeption in der Moderne durchgeführt werden. Metastasio, berühmter Vertreter der italienischen Librettistik, also im weiteren Sinne der italienischen Dramatik, bietet eine große Auswahl an Werken, in denen ein antiker Mythos als Grundlage verwendet wurde. Eines davon, nämlich „Achille in Sciro“ soll nun einem Vergleich mit dem antiken Vorbild unterzogen werden; Übereinstimmungen und Abweichungen werden herausgearbeitet, Begründungen für Veränderungen gesucht und schließlich Aussagen über den Grad der Störung getroffen. Die Abweichungen sollen in Kategorien eingeteilt werden, um am Ende eine allgemeine Schlussfolgerung ziehen zu können, welche Art von Veränderung am schwersten wiegt und eine „Verfälschung“ verursacht.

Eine weitere Prämisse für die gestellte Forschungsaufgabe ergibt sich im Zusammenhang mit der Quellenlage: Die Problematik in dem Verweis auf ein einziges **Original**, d.h. auf eine „originale Mythenversion“ oder ein „antikes Vorbild“, wurde bereits geschildert. Wenn im Folgenden solche Ausdrücke verwendet werden, soll hier als „originale Version“ die in Kapitel 1 wiedergegebene Geschichte verstanden werden: Die einzige ausführliche, schriftlich erhaltene Quelle für die antike Mythenversion bildet Statius. Es werden aber in einem weiteren Schritt Parallelen zu anderen einschlägigen Traditionen gezogen.

Den Hauptteil der Arbeit bildet der Vergleich der zwei Werke in tabellarischer Form. Jede Szene des Metastasio-Librettos wurde so einzeln analysiert.

Informationen über die Person des Metastasio und den Kontext der Entstehung des behandelten Werks werden vor dem eigentlichen Vergleich geliefert.

Allgemeine Betrachtungen über Rezeption, d.h. einerseits über den Akt des Rezipierens von Kunstwerken, andererseits über die Faszination des Mythos und seine Rezeption in der Moderne, folgen am Ende.

Begriffsklärungen

„Drama“ wird oft als Synonym für Libretto verwendet werden. Damit sind keine Bedeutungsunterschiede für inhaltliche Aussagen impliziert.

„Rezeption“ wird verwendet sowohl für den eigentlichen Akt der Wahrnehmung sowie im nächsten Schritt als Wiedergabe eines wahrgenommenen Inhalts in eigener, neuer Darstellung.

„Verfälschung“: Die Verwendung dieses Ausdrucks in der vorliegenden Arbeit trägt einige Provokation in sich. Gerade im Zusammenhang mit der Rezeption von Mythen in modernen literarischen Werken muss in jedem Fall die „dichterische bzw. interpretatorische Freiheit“ im Auge behalten und respektiert werden. Der Ausdruck „Verfälschung“ soll nicht in Bezug mit dem Tun des rezipierenden Dichters gesetzt werden, in dem Sinne, dass jenem die dichterische Freiheit abgesprochen wird und sein Tun als falsch oder unberechtigt betrachtet wird. Warum dennoch die Bezeichnung „Verfälschung“, welche zugegebenerweise eine Wertung – auf inhaltlicher Ebene – beinhaltet, nicht ganz grundlos gewählt wurde, soll schließlich aus der Antwort selbst auf die gestellte Forschungsfrage in der Conclusio klar werden.

III. Einordnung der Person der Deidameia und des relevanten Mythos in die Antike Sagenwelt

Die Tochter des skyrischen Königs Lykomedes, Deidameia (it. „Deidamia“), gilt im antiken Mythos als die Frau des Achilleus bzw. als die Mutter von dessen Sohn Neoptolemos.

Der Mythos der Person der Deidameia ist in den großen Bereich der Trojasage, in den so genannten „epischen Kyklos“ einzuordnen. Dieser umfasst die vielen verschiedenen Geschichten über die Ereignisse rund um den trojanischen Krieg: Angefangen bei der Vorgeschichte und der Ursache des Kriegs, dem Raub der Helena durch Paris, der Aushebung des griechischen Heers und der bereits mit vielen Hindernissen verbundenen Fahrt nach Troja, weiter über die Erzählungen des eigentlichen Kampfs vor der Stadt des Priamos bis hin zu der Eroberung derselben und der darauf folgenden mühevollen Irrfahrten des Odysseus und seiner Gefährten.

III.1. Inhalt des Mythos

Thetis, eine Tochter des Meergottes Nereus, selbst eine Göttin und Mutter des Achilleus, kennt die Prophezeiung der Themis, gemäß welcher ihr Sohn einst von den Trojakriegern angeworben werden würde, um mit ihnen in den großen Kampf zu ziehen. Sie weiß auch, dass Achill, der das Blut eines Kriegers in sich trägt und nach Ruhm strebt, wenn er nach Troja geht, dort sein Leben lassen wird. In der Hoffnung, den vorzeitigen Tod ihres Sohnes zu verhindern, versteckt Thetis den Jüngling auf der Insel Skyros: Sie verkleidet ihn als Mädchen und gibt ihn in die Obhut des nichts ahnenden Königs Lykomedes, der den Peliden im Kreise seiner Töchter, unter denen sich Deidameia befindet, aufzieht. Achilleus, der sich vorerst gegen die Verkleidung als Mädchen und die „Aussetzung“ durch seine Mutter sträubt, verliebt sich dann jedoch gleich beim ersten Anblick in Deidameia und ist deshalb bereit, unter dem Namen Pyrrha seine Jugend spielend und singend mit dem Mädchen und seinen Schwestern zu verbringen. Aus der Verbindung mit Deidameia geht schließlich Neoptolemos hervor.

Als sich nun auf dem Festland die Griechen zum Auszug nach Troja rüsten, erhalten diese ihrerseits die Prophezeiung durch den Seher Kalchas, dass die Stadt des Priamos nicht ohne den Peliden eingenommen werden könne. Somit macht sich eine Gesandtschaft, bestehend aus Odysseus, Diomedes und Agyrtes, auf die Suche nach Achill. Als sie nach Skyros kommen, leugnet Lykomedes, dass der Held sich an seinem Hofe befinde. Die drei Achäer schaffen es jedoch mit Hilfe einer List, den Peliden zu entlarven. Sie bringen eine

Reihe von Gastgeschenken, die sie vor allen Anwesenden ausbreiten. Darunter befinden sich auch Waffen und Kampfausrüstungen. Achilleus ist sofort von deren Glanz angezogen. Im ersten Moment wird er zwar noch von Deidameia im Zaum gehalten, als jedoch Agyrtos zu seiner Trompete greift und ein Kriegssignal ausstößt, ist es um Achill geschehen. Er stürzt sich auf die Waffen und gibt seine wahre Identität preis. Bevor er aber mit seinen Landsleuten in den Krieg zieht, wird noch die heimliche Verbindung mit Deidameia durch eine Hochzeit besiegelt; danach verlässt er sie, um nie wieder zurückzukehren, sondern seinen Tod vor Troja zu finden.

Diese Version des Mythos, die ich soeben nacherzählt habe, ist in dieser Form in den verschiedenen Mythenhandbüchern und Lexika festgehalten.⁶ Die ausführlichste Quelle für diese Darstellung der Geschichte bildet die *Achilleis* des römischen Schriftstellers Statius. Das epische Werk, welches aus der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts nach Christus stammt und das Leben des griechischen Helden zum Inhalt haben sollte, blieb unvollendet. Es sind darin nur die Kindheit und die Jugend des Achill wiedergegeben. Obwohl die *Achilleis* also nur ein Teil dessen ist, was sie werden sollte, haben wir glücklicherweise diesen bestehenden Teil zur Gänze erhalten. Ganz anders verhält es sich mit allen übrigen Quellen, die uns für die Rekonstruktion des Deidameiamythos zur Verfügung stehen. Bis auf Aufzeichnungen von spätantiken Mythographen, die der Person der Deidameia nur wenige Sätze widmeten, die aber immerhin die Statiusversion bestätigen⁷, sind alle früheren Schriftzeugnisse, d.h. aus klassischer Zeit, gar nicht mehr oder nur höchst bruchstückhaft erhalten.

Bei Homer spielt Deidameia keine Rolle und wird auch nicht erwähnt, weder in der *Ilias*, noch in der *Odyssee*.

Gerade für unsere Zwecke, nämlich im Zusammenhang mit der Rezeption der Erzählung über Achills Aufenthalt auf Skyros in der modernen Oper bzw. dem Libretto des Metastasio, wäre es von höchstem Interesse gewesen, zu sehen, wie die antike Tragödie diesen Stoff verarbeitet hatte. Die einzige einschlägige Tragödie, von deren Existenz wir zumindest wissen, ist die des Euripides mit dem Titel „*Skyrioi*“. Über die groben Fakten und Eckpfeiler der Handlung informiert die erhaltene Hypothesis. Diese kurz gefasste Inhaltsangabe vermittelt ein Bild der in der Tragödie transportierten Mythenversion, welches mit der Version des Statius übereinstimmt.⁸ Leider sind jedoch vom eigentlichen Text der *Skyrioi* nur einzelne Worte oder gar nur Wortfetzen übrig geblieben.

⁶ Vgl. die einschlägigen Lexika der Mythologie wie Harrauer-Hunger 2006, 3-10; Roscher Bd. I (1965), 978.

⁷ Vgl. Apollodor *Bibl.* III, 13.8 – 14.1; für eine vollständige Auflistung aller Quellen betreffend Deidameia siehe RE Bd. IV, 2 (1901), S. 2382-2383.

⁸ Vgl. Eur. *Skyrioi*, Hypothesis: Kannicht 2004 (TrGF), 665f.

Neben der nun präsentierten Ausformung der Geschichte von Achill und Deidameia, die zuletzt Statius ihre Bekanntheit verdankt, gab es in der klassischen Epoche noch eine zweite, die als die ältere und ursprüngliche identifiziert worden ist: In meiner Arbeit „Achill und die Frauen“ habe ich versucht, festzustellen, wie weit Statius in der Zeit nach Christus noch auf frühere Schriftwerke, die die vorhomerische Sagentradition abbildeten, zurückgreifen konnte und bin zu der Erkenntnis gekommen, dass auch für Statius solche nicht mehr zur Verfügung standen und dass seine Version von der früheren signifikant abweicht.⁹ Jene basiert zwar nur auf Rekonstruktionen, da wiederum alle originalen literarischen Zeugnisse fehlen; das Ergebnis gilt heute jedoch als anerkannt.¹⁰

Anhand eines Referats des Proklos über die vier selbst nicht erhaltenen kyklischen Epen – die Kyprien, die Aithiopis, die Ilias Parva und die Iliupersis – lassen sich deren Inhalte nachvollziehen.

In den Kyprien ist die Episode der Heirat zwischen Achill und Deidameia in den Zusammenhang der teuthranischen Expedition gestellt: Nach dem Zusammenfinden aller Kampfgenossen in Aulis und der Deutung des Schlangen-Spatzen-Vorzeichens durch Kalchas segelt das griechische Heer aus und gelangt anstatt nach Troja zuerst unverhofft nach Teuthranien in Mysien. Die Achaier halten die Stadt des Thersandros für die des Priamos und zerstören sie. Bei der Heimfahrt von Mysien werden sie von einem Sturm in verschiedene Richtungen verschlagen. Achilleus landet auf Skyros. Erst als sich geraume Zeit später zum zweiten Mal alle in Aulis versammeln, ereignet sich die Geschichte um die Opferung der Iphigenie.

Demnach konnte in den Kyprien keine Rede von einer Liebesbeziehung sein, die sich langsam zwischen den beiden gemeinsam aufwachsenden Jugendlichen entwickelte, und auch nicht von der Wegholung des Achilleus durch Odysseus und Phoinix, nachdem sie ihn unter den Mädchen als Jungen entlarvt hatten.

Über die Dauer von Achills Aufenthalt auf Skyros gibt das Proklosreferat keine Information. Es kann sich also durchaus um einen längeren Zeitraum gehandelt haben, d.h. um mehrere Monate oder Jahre. In diesem Falle wäre es wiederum möglich, dass doch von einer kurzfristigen Romanze mit Deidameia oder zumindest von einer gewissen gemeinsam verbrachten Zeit erzählt wurde.

Einige Scholien, i.e. antike Vers-Kommentare zu Homer (konkret zu den Versen Ilias 19, 326 und 9, 668) bestätigen die von Kullmann aus den Kyprien rekonstruierte Version des Mythos,

⁹ Vgl. Hörmanseder 2009, 23-33.

¹⁰ Zu den Hintergründen der Rekonstruktion sowie der Argumentation für die Priorität der Kyprienversion vor den homerischen Epen siehe im Detail Kullmann 1960, 190-200.

nach welcher Achilleus sich nicht schon als Knabe auf Skyros befand, sondern erst als Erwachsener dorthin gelangte.¹¹

Ein Vers der Ilias gibt einen Hinweis auf eine weitere Variante und schließt die Möglichkeit nicht aus, dass Achilleus Skyros in kriegerischer Absicht betreten habe, nachdem er zufällig dort gelandet war. In diesem Falle wäre dann erst der am Ende geschlossene Friede „durch die Heirat mit der Königstochter besiegelt“ worden.¹²

Auch wenn nicht mehr endgültig festgestellt werden kann, wie lange nun nach der Kyprienversion der Aufenthalt des Achill auf Skyros gedauert hat und ob es kriegerische Auseinandersetzungen zwischen ihm und den Skyrern gegeben hat, fehlt darin jedenfalls das wesentliche Element der Geschichte nach Statius und den Tragödien, nämlich die Verkleidung als Mädchen und die dabei heimlich zwischen beiden entstandene Liebe.

Nach diesen Vorbemerkungen, i.e. der Aufbereitung der wissenswerten Tatsachen sowie der Information über den aktuellen Stand der Forschung, kann nun dem Werk des Metastasio sowie seiner Person selbst und seiner Zeit volle Aufmerksamkeit geschenkt werden.

IV. Metastasio

IV.1. Vita¹³

Gesäumt von berühmten Zeitgenossen wie Raniero de Calzabigi, Lorenzo da Ponte u.a., gilt Metastasio als größter Librettist des europäischen 18. Jahrhunderts.

Pietro Metastasio wurde 1698 in Rom unter dem eigentlichen, später gräzisierten Namen Pietro Trapassi geboren und verbrachte ebendort seine Kindheit unter bescheidenen Verhältnissen. Im Alter von 16 Jahren lernte er seinen zukünftigen Gönner Vincenzo Gravina kennen, der ihn in seine Obhut nahm und ihn als seinen Nachfolger sowohl auf juristischem Gebiet als auch in der tragischen Dichtung wissen wollte. Gravina vertraute den jungen Pietro zur Erziehung seinem Freund Gregorio Caloprese, einem der bedeutsamsten italienischen Kartesianer, an. Nach einem Jahr begann Metastasio jedoch bereits mit dem Studium der Rechtswissenschaften. 1718, nach dem Tod von Gravina, verließ er Rom sowie die juristische Fakultät und ging nach Neapel. Dort entstanden seine ersten uns heute bekannten Schriftwerke wie „Endimione“ und „Gli orti esperidi“, welche zwar als

¹¹ Vgl. Kullmann 1960, 196 sowie Hörmanseder 2009, 29f.

¹² Vgl. Scholion zu 9, 668 sowie Kullmann 1960, 196.

¹³ Vgl. Ferroni 1991, 375-385 sowie Petronio 1993, 118-122.

Gelegenheitsdramen gelten, mit denen er sich jedoch sofort bei der neapolitanischen Oberschicht sowie der Künstler-, d.h. Sängervelt, beliebt machte. Mit der „Didone abbandonata“ im Jahre 1724 begann die lange Reihe seiner besonders berühmten und erfolgreichen Werke: Es folgten Dramen wie „Siroe“, „Catone in Utica“, „Artaserse“, „Demetrio“, „Adriano in Siria“, „Olimpiade“, „La clemenza di Tito“, „Achille in Sciro“ u.a. Die fünf Jahre von 1725 bis 1730 verbrachte Metastasio wiederum in seiner Geburtsstadt Rom, bevor er schließlich als Nachfolger Apostolo Zenos als Hofpoet von Karl VI. und Maria Theresia nach Wien geholt wurde. Am kaiserlichen Hof genoss er hohes Ansehen und Bewunderung bei den Regenten bis zu seinem Tode im Jahre 1782.

IV.2. Einordnung in den historischen Zusammenhang

Metastasio lebte in einer Zeit voll von Umbrüchen, neuen Entwicklungen und Reformen. Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts war, nicht nur in Italien, gekennzeichnet von Kriegen und politischen Neuordnungen. Der Spanische Erbfolgekrieg sowie die Nachfolgekriege in Polen und Österreich brachten große Veränderungen in territorialer und dynastischer Hinsicht mit sich. In der Folge waren vor allem auch positive Entwicklungen in Form von wirtschaftlichem Aufschwung, einer Intensivierung der internationalen Beziehungen innerhalb von Europa bzw. des Abbaus von politischen Schranken, also einem Zusammenwachsen der einzelnen, vorher staatlich stark abgegrenzten Handelszonen zu verzeichnen.

Diese wichtigen neuen Entwicklungen in Wirtschaft und Politik schlugen sich natürlich auch in den intellektuellen Bereichen, wie in Kultur und Literatur, nieder. Die Ausbreitung des „europäischen Denkens“ zeigte sich in einer Vielzahl von gelehrten historischen Studien, im wachsenden Stellenwert der Wissenschaft, im Briefwechsel mit ausländischen Partnern; kurzum, die Hinbewegung zum in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts herrschenden Kosmopolitismus ermöglichte und förderte die Entwicklung eines freien Geistes: Zunehmend erhoben sich kritische Diskussionen über die Kirche und deren Vorherrschaft im gesamten Denken (z.B. über deren Ansicht über Hexen und Zauberei etc.)¹⁴

Dieser Rationalismus auf allen Gebieten setzte sich schnell in der Literatur durch und löste die Psychologie sowie den Stil des Barock ab: Der überladene und schwülstige Stil auf sprachlicher Ebene wich einem bewussten, durchsichtigen Stil, gekennzeichnet durch „un linguaggio chiaro e semplice, a una simmetria sintattica e a una ‚graziosa‘ cantabilità“¹⁵. Auf psychologischer Ebene verabschiedeten sich die Schriftsteller von der Praxis, die

¹⁴ Petronio 1993, 96.

¹⁵ Ferroni 1991, 382.

„Dunkelzonen der menschlichen Seele auszuleuchten“¹⁶, und öffneten sich neuen Interpretationsversuchen, die auf der Vernunft des Menschen basierten, und auf welche nun alle Impulse und Gefühlsregungen zurückgeführt wurden: Dargestellt wurde nun das neue menschliche Ideal, die eigenen Leidenschaften bewusst zu kontrollieren und dem Pflichtbewusstsein unterzuordnen.

Die Gesamtheit der literarischen Gattungen wurde verschiedensten Reformen unterzogen: Angefangen bei der Lyrik über Komödie und Trägödie bis hin zum Melodrama. Die sich neu formierte Gruppierung der italienischen Intellektuellen, die sich schließlich als ‚Accademia dell’Arcadia‘ präsentierte, lehnte sich gegen die genannten Charakteristika des Barock auf und bewegte sich in der Wiederbelebung des Klassizismus der italienischen Renaissance, der auch die Wurzeln für den französischen Klassizismus unter Ludwig XIV. gelegt hatte, wiederum in Richtung eines neuen gesamteuropäischen kulturellen Denkens.

IV.3. Arcadia

Arcadia bezeichnet den Zusammenschluss von Literaten aus ganz Italien, welche im Jahre 1690 in Rom die ‚Accademia dell’Arcadia‘¹⁷ gründeten. Die Bezeichnung Arcadia steht einerseits für die Schule selbst, zugleich aber auch für „eine übergreifende kulturelle Bewegung, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts richtungweisend ist und vor allem im Bereich der Lyrik mit ihrem poetologischen Programm Maßstäbe setzt.“¹⁸ Die Arcadia lehnt sich vordergründig, d.h. im Bereich der Literatur, gegen den Stil des Barock und des Manierismus auf und wendet sich wieder verstärkt der klassischen Antike sowie der italienischen Literatur des Trecento und des Cinquecento zu;¹⁹ im weiteren Sinne bestand der Wunsch nach „einem Zusammenschluß, einer Republik, einer Liga der vornehmsten Gelehrten Italiens, ohne Ansehen der Stellung, des Geschmacks, des Berufs und gleich welcher Kunst oder Wissenschaft, denen die Reform und Mehrung der Künste und Wissenschaften zum Wohl der katholischen Religion, zum Ruhme Italiens, zum öffentlichen und privaten Nutzen am Herzen liegt.“²⁰ Die Arcadia sollte somit das Bewusstsein der nationalen Einheit stärken und die Kultur in ganz Italien verbreiten. Die Ausbreitung der Kultur bzw. Literatur auf ein breit gefächertes, bürgerliches Publikum fand auch statt, zumindest hinsichtlich einzelner literarischer Gattungen wie der Lyrik und des komischen

¹⁶ Petronio 1993, 97.

¹⁷ Die ‚Accademia dell’Arcadia‘ wurde nach der griechischen Landschaft Arkadien auf der Peloponnes, welche schon in der antiken Hirtendichtung den Schauplatz bot, benannt worden. Die Mitglieder der Arcadia wurden „Schäfer“ – „pastores“ genannt. (Vgl. Petronio 1993, 112)

¹⁸ Kapp 1992, 234.

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Petronio 1993, 98.

Theaters – die *commedia dell'arte* blühte weiterhin bis zur Zeit Goldonis – sowie des Melodramas, welches sich immer mehr von der aristokratischen zur volkstümlichen Gattung entwickelte. Die Bedeutung der Höfe nahm immer mehr ab und die verschiedenen, neu gegründeten Akademien wurden zu den Zentren der kulturellen und literarischen Tätigkeit in einer Gesamtgesellschaft, in der die Trennung zwischen Bürgertum und Aristokratie nicht mehr vollzogen wurde.

Von der großen Revolution, von der die Mitglieder der Arcadia träumten, kann man jedoch nicht sprechen. Ein „kultureller Wandel“ war zwar zu vermerken, mit welchem Italien den Entwicklungen in den benachbarten Ländern auf diesem Gebiet nachzog; gravierende, richtungweisende Veränderungen oder Neuerungen gab es dennoch nicht, weder im literarischen System – d.h. in der Einteilung und Charakterisierung der einzelnen Gattungen –, noch hinsichtlich der Auswahl der behandelten Themen oder in der Transportierung von Gedankengut.

Die Tragödie war bei den Mitgliedern der Arcadia wichtiger Gegenstand der Diskussionen und Reformversuche. Die italienischen Literaten sehnten sich stets nach einer eigenen Tragödientradition, auf die sie stolz sein konnten. Wie für alle anderen Gattungen galt es auch für die Tragödie, sie von der „barbarischen Regellosigkeit“²¹ des barocken Theaters zu befreien und man orientierte sich an dem aristotelischen Vorbild sowie an den würdevollen französischen Beispielen. Jedoch fanden sich trotz der Bemühungen im Zeitalter der Arcadia genau wie schon in den Jahrhunderten zuvor keine namhaften Tragödienautoren, welche vergleichbare Meisterwerke hervorgebracht hätten, wie es beispielsweise Racine in der französischen Literatur getan hatte.

Auf inhaltlicher Ebene begannen die Schriftsteller, Kritik an gesellschaftlichen Missständen zu üben. Gleichzeitig wagten sie es jedoch nicht, tatsächlich gegen die staatlichen und kirchlichen Autoritäten aufzubegehren. Im Vergleich zu historischen oder juristischen Texten, in denen die kriegerischen Ereignisse und enormen politischen Umwälzungen sehr wohl ihre Spuren hinterließen, blieben die Veränderungen in der italienischen Literatur, aus gesamteuropäischer Perspektive betrachtet, eher unbedeutend.

IV.4. Gravina als Gründungsmitglied der Arcadia und Wegbereiter für Metastasios Reform

Gian Vincenzo Gravina, 1664 in Roggiano Calabro geboren, war ursprünglich Jurist und schrieb als Mitbegründer der 'Accademia dell'Arcadia' deren Gesetze auf Latein nieder. Er war ein Anhänger des Klassizismus und der Nachahmung von literarischen Vorbildern aus

²¹ Petronio 1993, 128.

der Antike. Neben den von ihm selbst verfassten fünf Tragödien, welche wiederum als Vorbild für die ersehnte zukünftige klassizistische italienische Tragödie dienen sollten, sind vor allem seine zwei theoretischen Schriften „Della ragion poetica“ und „Della tragedia“ von besonderer Bedeutung. Gravina setzte sich intensiv mit dem antiken Mythos auseinander, jedoch weniger mit Mythologie und Mythographie im eigentlichen Sinne, d.h. mit der Frage, wann, warum und unter welchen Gegebenheiten Mythen entstanden sind. Vielmehr interessierte Gravina die literarische (insofern künstlerische) Verarbeitung des Mythos, „la sua presenza nella poesia antica“, le „sue forme mature, incarnate nell’espressione poetica, in particolar modo il poema epico greco e la tragedia.“²² Gravina betrachtete Homer und Dante als die „Exponenten einer gesunden Auffassung von Dichtung als eines Werkzeugs der Wahrheitserkenntnis und der Wahrheitsvermittlung“²³. Für Gravina war Dichtung nicht nur eine Quelle des Vergnügens, sondern er erhob sie „zum Instrument der Erkenntnis des Wahren“, mit dessen Hilfe jeder Mensch, auch „gewöhnliche Geister“, universelles Wissen erlangen könnten.²⁴ Die Funktion des *docere* stand also bei Gravina an erster Stelle. Diese erzieherische bzw. lehrende Rolle liege begründet in dem dem Mythos eigenen „’travestimento’ della verità in forme di favola“²⁵, in der „propria, naturale e convenevole imitazione e trasporto del vero nel finto“²⁶.

Mit seiner – durchaus strengen – Haltung hinsichtlich der Nachahmung der antiken Autoren als einzig richtiger Weg kam Gravina bald in Konflikt mit dem Gründungskollegen und erstem Leiter der Arcadia, Giovanni Mario Crescimbeni. Dieser spricht den antiken Poeten und deren Werken eine absolute Unabhängigkeit und demnach Unerreichbarkeit zu. Er anerkennt deren Wert und deren literarische Ausgezeichnetheit, sieht sie aber weit abgehoben und ohne Bezug zur aktuellen Zeit und zum aktuellen Leben. Die von Gravina betonte lehrende Funktion der antiken Poesie, in ihrer Eigenschaft als Exemplum „nel proprio contesto storico-culturale e fondativo di valori del patrimonio culturale moderno“, gibt Crescimbeni jenen nicht.

Der Konflikt zwischen den beiden Gelehrten endete schließlich in der Spaltung der Arcadia.

IV.5. Ideologie des Metastasio

Mit der Weiterführung der Reform des Melodramas trat Metastasio in die Fußstapfen seines Vorgängers als kaiserlicher Hofpoet in Wien, Apostolo Zeno, und seines Gönners Gravina.

²² Gibellini 2006, 161.

²³ Petronio 1993, 114.

²⁴ Ebenda, 103.

²⁵ Gibellini 2006, 162.

²⁶ Ebenda, 161.

Zeno, selbst ein berühmter Librettist seiner Zeit sowie Historiker war der eigentliche Urheber dieser Reform, deren Ziel es war, dass sich das Libretto als eigenständige Tragödie durchsetzen würde. Gemäß Zeno sollte diese Libretto-Tragödie die „Würde und Pflichten des Herrschers verherrlichen und die Bühne zu einem idealisierenden Spiegel des höfischen Lebens machen“²⁷. Als Zeno 1729 Wien wieder verließ und nach Italien zurückkehrte, um seine Studien in Venedig weiterzuführen, wurde er von Metastasio nicht nur als Hofpoet abgelöst, sondern auch hinsichtlich der begonnenen Reform zeigte sich Metastasio als Zenos begeisterter Nachfolger. Metastasios Bemühungen galten vor allem der Verteidigung des Melodramas gegen den Vorwurf, diese Gattung sei ein Bastard: „il melodramma era inglobato nel genere tragico e, poiché non possedeva i caratteri strutturali di una vera e propria tragedia, era considerato uno spettacolo mancato“²⁸. Metastasio wollte das Melodrama als ein „zwar auf die Musik abgestimmtes, doch dichterisch eigenständiges Werk“, als eine „moderne Tragödie“²⁹ verstanden wissen; vor allem aber ging es ihm darum, dem dichterischen Text vor den anderen Elementen des Bühnenschauspiels wie der Musik, dem Vortrag und der Inszenierung den Vorrang zuzugestehen. „Laddove la musica una volta era serva, e ministra di lei ora la poesia è serva della musica.“³⁰

Der sprachliche Stil des metastasianischen Melodramas war nach der durchlebten Reform von allen Resten des „schlechten Geschmacks“ des Barock bereinigt und passt mit seiner neuen Ästhetik, gekennzeichnet durch eine klare, unkomplizierte Ausdrucksweise, einen kargen Wortschatz und einfache Satzperioden, zu der nun im Vordergrund stehenden würdevollen Darstellung der in der Tragödie handelnden Helden.

Inhaltlich steht im Mittelpunkt der Held, oder viel mehr noch dessen Psyche, die im Detail ausgeführt und analysiert wird. Der Protagonist ist in der Regel mit einem inneren Zwiespalt konfrontiert und ist hin und her gerissen zwischen Pflicht bzw. Pflichtbewusstsein und seinen Leidenschaften und Emotionen. Am Ende siegt der heroische Part in ihm, indem er seine Gefühle und persönlichen Wünsche der ihm auferlegten Pflicht unterordnet. Es geht also nicht so sehr um tatsächliche Feinde oder äußere Umstände, die der Held bekämpfen muss, wie um den Kampf, den jener in seinem Inneren und mit der eigenen Person ausficht. Im Unterschied zur barocken Darstellung, die das Geheimnisvolle und mit Schrecken Behaftete der menschlichen Seele ins Bild rückte, versucht nun der Dichter, rationalistisch

²⁷ Petronio 1993, 118.

²⁸ Vgl. Nicastro 1982, 63; Petronio 1993, 119.

²⁹ Vgl. Petronio 1993, 119.

³⁰ Vgl. Muratori, Della perfetta poesia, II, p. 34. Nicastro 1981, .. versucht, die Gründe dafür zu finden, warum es zur Unterwerfung der Dichtung gegenüber der Musik kommen konnte: “Conseguenza dell’asservimento della poesia alle prerogative dello spettacolo era una diminuzione del suo potenziale espressivo, dovuta in gran parte al mancato raccordo tra recitavi ed ariette (all’impoverimento del recitativo secco si accompagnava il rilievo dato all’invenzione melodica dell’aria), all’intrusione di elementi comici in un contesto tragico, agli abusi dei cantanti preoccupati solo di “isquartar la voce”, ai cambiamenti di scena, alle peripezie ed equivoci continui.”

Unsicherheiten und Zweifel zu beschreiben und erklären: „Nelle relazioni tra i personaggi, nelle loro oscillazioni e ‚dubbiezze‘, Metastasio segue l’inestricabile conflitto tra piacere e dolore, sincerità e menzogna, realtà e illusione, dà voce al gioco di schermi e di ombre che si svolge nell’anima dei singoli e nel loro comunicare con gli altri.“³¹ Raum für die handelnden Personen, ihren inneren Gefühlsregungen freien Lauf zu lassen, bieten im Melodrama die „Ariette“, die normalerweise am Ende einer Szene stehen.

Trotz der fortschrittlichen Darstellung der menschlichen Psyche und der Behandlung der Gefühlsregungen, seinem dichterischen Talent und der bemerkenswerten Fähigkeit, komplexe Geschehnisse und gefühlsmäßige Erfahrungen in einfach strukturierte Verse zu fassen, blieb Metastasio dennoch weiterhin verhaftet in der Verherrlichung des Hofes und der kaiserlichen Macht und dem Streben nach Heldentum, welches wiederum von großem Pathos sowie dem stets präsenten elegischen Ton begleitet wird: „con sincera devozione verso i suoi signori, legò il proprio lavoro all’ideologia imperiale austriaca, esaltando la ‚bontà‘, l’ ‚umanità‘ e il senso di giustizia della dinastia asburgica.“³²

IV.6. Metastasio und seine Beziehung zur Antike

Schon die Titel der Melodramen, die Metastasio im Laufe seiner Schaffensperiode verfasst hat³³, zeigen, dass für den Dichter die antike Mythologie bzw. die verschiedenen antiken Schriftsteller und deren Werke nicht unbekannt waren und sein Interesse für die griechische und römische Literatur genau wie das seines Lehrers äußerst groß war. Geprägt und beeinflusst von dem Klassizismus Gravinas ging Metastasios Interesse ebenfalls weit über die rein literarische Beschäftigung hinaus; das heißt, er rezipierte nicht nur Geschichten aus der antiken Mythologie, um diese in seinen Libretti zu neuen Kunstwerken zu verarbeiten, sondern er folgte seinem Lehrer auch auf dem Weg der wissenschaftlichen Betrachtungen dessen, was an Material im Zusammenhang mit dem Theater und dem Drama der griechischen und römischen Antike erhalten und für ihn greifbar war. So betrieb Metastasio Studien nicht nur über das griechische Theater allgemein („Le Osservazioni sul teatro greco“ ist 1795 posthum erschienen), sondern auch über die Poetik des Aristoteles sowie die des Horaz, welche er beide ins Italienische übersetzt und mit Kommentar versehen hat.

Für Metastasio, den beiden antiken Poetologen folgend, war es ein großes Anliegen, die Dichtung wieder ihrem ursprünglichen Sinn näher zu bringen: „la facoltà essenziale e

³¹ Ferroni 1991, 383.

³² Vgl. Petronio 1993, 120f. sowie Ferroni 1991, 378.

³³ Vgl. Abschnitt IV.1. „Vita“

costitutiva della poesia è il diletto³⁴. An der momentanen Situation und dramaturgischen Aufbereitung der Theaterstücke störte ihn die Angewohnheit der Dichter, welche mittlerweile auch schon von seinem Lehrer Gravina angenommen worden war, dem er jedoch – aufgrund oder trotz der Anerkennung, die er ihm in jedem Fall entgegenbrachte – nur schwer widersprechen konnte, das Dichtwerk immer mehr unter dem enormen Ballast an Didaskalien und aufführungspraktischen Hinweisen und Zusätzen verschwinden zu lassen. Die beiden Werke von Aristoteles und Horaz könnten uns in diesem Zusammenhang, so Metastasio, viel beibringen: “convien esaminare quali utili insegnamenti [si] possono ritrarre, onde arricchirne e rettificarne la pratica del presente teatro”³⁵; “L’obbligo principale di questo come buon poeta) si è assolutamente ed unicamente quello di dilettere: l’obbligo poi del poeta (come buon cittadino) è il valersi de’ suoi talenti a vantaggio della società, della quale ei fa parte, insinuando, per la via del diletto, l’amore della virtù, tanto alla pubblica felicità necessario”³⁶.

V. „Achille in Sciro“

V.1. Entstehung der Oper und Einbettung in den historischen Zusammenhang

Der Anlass, zu dem Metastasio, im Auftrag des Kaisers Karl VI., seine Oper „Achille in Sciro“ schuf, war die Vermählung zwischen der österreichischen Thronfolgerin Maria Theresia und Erzherzog Franz Stephan von Lothringen im Februar des Jahres 1736.

Die vergangenen zwei Jahrzehnte standen in dem Zeichen der Erbfolgekriege in Spanien und Polen, welche in ganz Europa für Verstrickungen bzw. verschiedenste Verbündungen unter den diversen Groß- und Kriegsmächten und für Kämpfe um die einzelnen Territorien sorgten. So waren nicht nur Polen und Spanien, sondern auch Frankreich, Italien sowie auch Österreich selbst in die Kriege und Unruhen verwickelt.³⁷

Nachdem es im Oktober 1735 durch die Unterzeichnung der „Wiener Präliminarien“ zum Friedensschluss zwischen Österreich und Frankreich gekommen war und in Folge dessen für einige Zeit politische Ruhe am kaiserlichen Hof herrschte, konnte nun die bereits seit vielen Jahren geplante Heirat zwischen Maria Theresia und Franz Stephan vollzogen werden. Da die Staatskassen in Folge der langen Kriege und den damit verbundenen Ausgaben geleert waren, war die Notwendigkeit gegeben, die Hochzeitsfeierlichkeiten in

³⁴ Lett. 2177: 18 gennaio 1775 (Brunelli 1954, 321).

³⁵ Metastasio zitiert nach della Corte 1985, 171.

³⁶ Ebenda, 172.

³⁷ Für einen genaueren Gesamtüberblick über den historischen Hintergrund und die politische Situation während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. Sommer-Mathis 2000, 221-225.

einem weniger kostspieligen Rahmen als üblich zu gestalten: Auf die Aufführung einer eigens für diesen Anlass komponierten Hochzeitsoper wollte jedoch der Kaiser, entgegen dem Plan der Hofkonferenz, die am liebsten auch jene den Sparmaßnahmen zum Opfer hätten fallen lassen, nicht verzichten.³⁸ Eine musiktheatralische Untermalung des Festes entsprach nicht nur der habsburgischen Tradition, sondern wäre in diesem Falle nicht wegzudenken gewesen angesichts der Tatsache, dass Maria Theresia selbst sich dem Gesang widmete und bereits als Sängerin öffentlich aufgetreten war.³⁹

Der Beschluss, eine Oper aufführen zu lassen, wurde Anfang Dezember 1735 gefällt und der Auftrag, für jene das Libretto zu verfassen, erging an Metastasio am 19. Dezember. Diesem blieben nun 18 Tage Zeit für die Fertigstellung seiner Dichtung, was er am 6. Jänner 1736 auch schaffte, damit die Aufführung am Hochzeitstag, dem 12. Februar, stattfinden konnte. Obwohl Metastasio selbst sich mit dem Ergebnis nicht zufrieden zeigte, war die Aufführung ein voller Erfolg.

Die Tatsache, dass dem Künstler diesmal nur etwa zweieinhalb Wochen für die Komposition des Operntextes zur Verfügung gestellt wurden, beschäftigte Metastasio lange Zeit. In vielen Briefen an seinen Bruder, seine Freunde und Kollegen beklagte er sich über die scheinbare Unmöglichkeit eines solchen Unternehmens, welches schließlich sogar seine Gesundheit in Gefahr brachte. Vor allem aber sorgte er sich um sein Ansehen, welches durch ein solches übereilt niedergeschriebenes Dichtwerk Leid davontragen könnte.

Beginn eines Briefes an den Bruder Leopoldo vom 7. Jänner 1736:

„Ieri ho terminata l'opera e parmi d'aver sognato. Nella vita si può solo una volta far questa prova. Per me incominciare e finire un dramma in diciotto giorni è uno sforzo che si dà la mano con l'impossibile. L'ho fatto, ma mettendo a rischio la salute e la riputazione.“⁴⁰

Wie er dem Bruder berichtete, hat Metastasio es trotz der Strapaz geschafft, das Werk fertig zu stellen. Von der befürchteten Schmach wegen eines Produkts, das nicht seinen oder anderer Ansprüchen genügen würde, konnte schließlich auch nicht die Rede sein. Das Stück erzielte gleich unmittelbar große Erfolge auf den verschiedenen europäischen Bühnen, wurde bereits noch für den eigentlichen Anlass seiner Entstehung, die Hochzeit, ins Deutsche und Französische übersetzt und diente schließlich in den folgenden Jahren bzw. Jahrzehnten als Vorlage für unzählige Vertonungen und Bearbeitungen.⁴¹ Gerade vor diesem Hintergrund ist es durchaus auffällig, dass weder die Oper noch das Libretto als Text heute mehr einem breiterem Publikum bekannt sind.

³⁸ Vgl. Sommer-Mathis 2000, 225.

³⁹ Vgl. Mellace 1995, 61.

⁴⁰ Brunelli, Lett. Vol. III (1951), 133.

⁴¹ Für eine detaillierte Auflistung aller Vertonungen siehe Mellace 1995, 59f (inklusive Anmerkung 18).

Über die unmittelbar zur Verfügung gestandenen Quellen, sowohl über antike Zeugnisse als auch über neuzeitliche Verarbeitung von ähnlichen antiken Inhalten bzw. derselben Geschichte, gibt Metastasio selbst keine Angaben. Auf die existierenden Schriftzeugnisse aus der Antike wurde bereits verwiesen. Von welchen zeitgenössischen Werken Metastasio inspiriert wurde, darüber lassen sich nur Spekulationen anstellen. Achille in Sciro wird öfters verglichen bzw. in einem Atemzug genannt mit der früheren Oper Metastasios „*Didone abbandonata*“: Das hauptsächliche Element der Handlung, welches die beiden Werke verbindet, ist der Zwiespalt und die anstehende Entscheidung zwischen Leidenschaft und Liebe einerseits und Pflicht bzw. Pflichtbewusstsein andererseits. Grundsätzlich ist dieses Element auch im antiken Mythos schon vorhanden: Schließlich geht es sowohl bereits in der Kyprienversion, in den einschlägigen Tragödien über den Aufenthalt Achills auf Skyros sowie in Statius *Achilleis*, als auch bei Vergil um die gleiche Geschichte, nämlich dass der Held seine Geliebte verlässt, um in den Krieg zu ziehen und damit seine Pflicht zu erfüllen bzw. sich Ehre zu erwerben.

Des Weiteren wurden immer wieder auch gewisse Ähnlichkeiten zwischen Metastasios *Achille* und der *Iphigénie en Aulide* von Racine festgestellt.⁴² Fest steht jedenfalls, dass eben dieser Mythos, d.h. die Geschichten rund um Achill und Deidameia, im 17. und 18. Jahrhundert große Popularität genoss.⁴³

⁴² Vgl. Mellace 1995, 65; Abert 1994, 66.

⁴³ Für eine Auflistung der von verschiedenen Autoren geschaffenen Werke zum Thema siehe Mellace 1995, 65f. sowie seine Anmerkungen auf S. 65.

V.2. Szenenvergleich

ATTO PRIMO	
<p>Scena 1: Achille und Deidamia befinden sich, in Begleitung des Chores von Bacchantinnen, die einen Hymnus auf Bacchus singen, vor dem Tempel des Gottes. Der Reigen wird von plötzlichem Trompetenlärm gestört und bewegt sich in Richtung Meer, auf dem sich zwei Schiffe dem Strand nähern. Deidamia wird von Angst vor möglichen Frauenräubern ergriffen und möchte mit den anderen fliehen. Sie erinnert Achille an die jüngsten Ereignisse rund um den Raub der Helena. Achille will sie beruhigen, er sei doch bei ihr. Deidamia ermahnt ihn erneut, diesmal mit Erfolg, zum Schweigen, damit niemand, vor allem nicht ihr Vater, Pirras wahre Identität entdecke.</p>	<p>Die feierliche Verehrung und die Anstimmung eines Lobgesanges auf Bacchus kann als optimale Einleitung zu dem gesamten Stück gesehen werden. Zum einen dient sie ohne Zweifel zur Einordnung des Dramas (sowie dessen Aufführung) in den historischen Zusammenhang der Hochzeitsfeierlichkeiten. Vielmehr jedoch steigt bei der Lobpreisung des Weingotts und der Schilderung der festlichen Prozession zu dessen Ehren sofort die Erinnerung an eine Schlüsselszene bei Statius hoch: Während der ekstatischen Streifzüge der Bacchantinnen durch die Wälder der Insel geht im Schutze des allgemeinen Aufruhrs und dem Dunkel der Nacht die heimliche Zeugung des Neoptolemos vonstatten. Dabei muss hier sofort festgehalten werden, dass gerade dieses für den Mythos über Achill und Deidameia zentrale und wichtige Element der Zeugung und der Geburt des Neoptolemos im Drama des Metastasio fehlt. Verständlich wird dies zwar wiederum vor dem Hintergrund der kaiserlichen Hochzeit und der symbolischen Anlehnung der Ehe zwischen Maria Theresia und Stefan an die „unschuldige“ Beziehung des Protagonistenpaars. Die Darstellung oder Verarbeitung der vorehelichen Zeugung eines Nachfolgers wäre in diesem Zusammenhang höchst unpassend. Jedoch ist es im Zuge der neutralen sowie der komparatistischen Betrachtung der beiden Inhalte durchaus auffällig, dass in dem antiken Mythos (vor allem in den älteren Versionen vor Statius) die Rolle der Deidameia in erster Linie auf die der Mutter des Neoptolemos beschränkt wurde: Bei Homer ist von Deidameia selbst, d.h. als Achills Frau oder Geliebte, nirgends die Rede. Sowohl in der Ilias als auch in der Odyssee findet lediglich die Insel Skyros als Aufenthaltsort des Sohnes Neoptolemos ihre Erwähnung.⁴⁴ Im Philoktet des Sophokles erzählt Neoptolemos über seine Herkunft und über die Wegholung von seinem Großvater Lykomedes. Von seiner Mutter spricht er nicht.⁴⁵</p> <p>Die Ankunft der Griechen erfolgt bei Metastasio in Anwesenheit aller Bacchantinnen, die zwar sofort erschrocken die Flucht ergreifen, von denen jedoch Achill und Deidameia in</p>

⁴⁴ Vgl. II. 19, 321-327; Od. 11, 508-509.

⁴⁵ Vgl. Soph. Philoktet, V. 239 – 244 und V. 343 – 347.

<p>Deidamia: „Ah! taci: <i>alcuno potrebbe udirti; e, se scoperto sei, son perduta, ti perdo. E che direbbe il genitor deluso? Una donzella sai che ti crede, e si compiace e ride del nostro amor; ma che sarà se mai (solo in pensarlo io moro), se mai scopre che in Pirra Achille adoro?</i>“</p>	<p>Küstennähe bleiben und das Näherkommen der Schiffe beobachten: Bei Staius verfolgt als einziger ein unbedeutender Wachmann, der zwar mit Namen – Abas – genannt, sonst aber nicht mehr weiter erwähnt wird, wie die Schiffe der Griechen anlegen und Odysseus mit Diomedes die Insel betritt.</p> <p>Deidameias permanente Angst, dass Achill sich irgendwann durch sein Verhalten verraten könnte, zieht sich durch das gesamte Libretto. Die erste Angst, die Deidameia hier in Szene 1 äußert, betrifft jedoch noch nicht Achill, sondern sie selbst. Da sie noch nicht weiß, wer sich da auf den Schiffen der Insel nähert, ergreift sie eine allgemeine Furcht vor einem Überfall und einem möglichen Frauenraub, wie er berühmte Frauen vor ihr ereilt hat: „Così rapite fur le figlie infelici al re d’Argo e di Tiro. Ignori forse la recente di Sparta perdita ingiuriosa?“⁴⁶ Mit ihrer Aussage bringt Deidameia ein Stück der Vorgeschichte ins Spiel und liefert dem Zuhörer die Information über die eigentliche Voraussetzung für das ganze Geschehen des Dramas: Ohne Helena-Raub kein Krieg, ohne Krieg kein Verstecken des Achill, ohne Verstecken und Verkleidung keine für Deidameia schmerzhaft Entlarvung, welche die Trennung der beiden bedeutet.</p> <p>Eine solche Anspielung auf den Raub der Helena liefert auch Staius: In der Achilleis ist es Thetis, welche gegenüber Lykomedes, als sie ihm den Sohn anvertraut, die Warnung vorbringt, Pyrrha vom Strand fernzuhalten, um sie nicht dem Risiko eines Raubs auszusetzen.⁴⁷ Auf die Furcht vor Räubern folgt dann sofort die Angst davor, Achill könne als Mann erkannt werden. Dies würde einerseits zu großer Schande führen, andererseits den Verlust des Geliebten mit sich ziehen. An dieser Stelle ahnt Deidameia noch nichts von dem Auftrag an die Griechen, Achill in den Krieg zu holen. Der Verlust dieser Art droht erst später, nämlich ab dem Zeitpunkt, zu dem Deidameia den Zweck des Besuchs des Odysseus erfährt. Aber die Befürchtung, dass Lykomedes,</p>
---	--

⁴⁶ Die Rede ist hier von den Danaiden, von Dido und schließlich von Helena.

⁴⁷ Stat. Ach. I, 359 - 362: „... Intus ale et similes inter seclude puellas; litore praecipue portuque arcere memento. Vidisti modo vela Phrygum: iam mutua iura fallere transmissae pelago didicere carinae.“ („... Tu falla crescere in casa, al chiuso fra le fanciulle come lei; e soprattutto ricorda di tenerla lontana dalla spiaggia e dal porto. Hai visto da poco le vele dei Frigi: ormai i vascelli, che attraversano i mari, hanno imparato a violare i diritti reciproci.“)

⁴⁸ Hier entsteht der Hinderungsversuch noch aus einem viel banalerem Grund als später in Anwesenheit von Odysseus und Diomedes (vgl. Szene 2): In einem Gleichnis über Zeus und Hera findet sich eine Anspielung auf die sexuelle Beziehung zwischen Geschwistern, vor der Hera – und somit Deidameia – zu Beginn noch zurückschrak: Stat. Achill. I, 588 – 591: Sic sub matre Rhea iuvenis regnator Olympi oscula securae dabat insidiosa sorori frater adhuc, medii donec reverentia cessit sanguinis et versos germana expavit amores. (Così, sotto la madre Rea, il giovane sovrano dell’Olimpo dava baci insidiosi alla sorella priva di sospetti, lui che le era ancora fratello, finché venne meno il ritegno del sangue comune e la sorella ebbe paura di un altro tipo di amore.)

sobald er den Betrug an ihm herausfinden würde, Achill nicht länger an seinem Hof dulden würde, besteht in Deidameia bereits jetzt. Im Vordergrund steht ganz klar die Angst vor der Entdeckung Achills: „...**se scoperto sei, son perduta, ti perdo...**“ Bei näherer Betrachtung bzw. in weiterer Folge lässt sich aber jene vordergründige Angst durch eine viel konkretere begründen. Deidameia sorgt sich um sich selbst: Sie fürchtet sich vor ihrem Vater bzw. dessen Reaktion auf die Schande, der sie durch die Beziehung mit Achilleus unterliegt, vor dem Verlust ihres Ansehens bei dem Vater und seiner Gunst sowie vor der Ablehnung ihres Geliebten durch den König.

Gerade diese letztgenannten Befürchtungen sind die bei Statius vorrangigen:

Obwohl bei Statius Deidameias große Angst vor dem möglichen Verlust der Ehre im Zusammenhang mit der Zeugung des Neoptolemos und der Schwangerschaft – also nicht nur mit der geheimen Liebschaft – steht und somit als Folge des bereits eingetretenen Verlusts der Unschuld angesehen wird, bleibt der Charakter der Angst derselbe.

„Quid defles magno nurus addita ponto? Quid gemis ingentes caelo paritura nepotes?’. Sed pater...’ [...]

Obstipuit tantis regina exterrita monstis, quamquam olim suspecta fides, et cominus ipsum horruit et facies multum mutata fatentis. Quid faciat? Casusne suos ferat ipsa parenti seque simul iuvenemque premat, fortassis acerbas hausurum poenas?

(Perché piangi di essere anche tu diventata nuora del grande Oceano? Perché ti lamenti, tu che darai al cielo nipoti magnanimi? – Ma mio padre... [...]

Rimase sgomenta e atterrita la figlia del re da eventi così prodigiosi, sebbene da tempo avesse in sospetto la sua buona fede: rabbrividì in sua presenza e le parve molto cambiato il volto di lui mentre si rivelava. Che fare? Andare lei stessa dal padre a raccontar l'accaduto e rovinare insieme se stessa e il ragazzo, che avrebbe forse subito un duro castigo?)“

Obwohl die Angst vor der Aufdeckung der Schande und dem Verlust der Ehre bei Statius im Mittelpunkt steht, regt sich natürlich auch hier in gewissem Maße in Deidameia die Sorge um das Wohl des geliebten Menschen: „et adhuc in corde manebat ille diu deceptus amor (e poi le restava ancora nel cuore quell'amore a lungo ingannato)“.

Auch der Versuch, die Entdeckung des Achill zu verhindern, findet bei Statius seine Erwähnung: „iam iamque dolos aperire parantem virginea levitate fugit prohibetque fateri. (e

	<p>quand'ecco che sta per svelarle l'inganno lei scappa, con la sua leggerezza di fanciulla, e gli impedisce di rivelarsi.)⁴⁸</p>
<p>Scena 2: Nearco tritt auf und ermahnt die Liebenden, sich nicht so offensichtlich von allen anderen zu entfernen, sondern sich zum Königspalast zu begeben. Achille ist, zum Schrecken von Deidamia, fasziniert von den Kriegsschiffen und will diese aus der Nähe betrachten. Deidamia protestiert und Achille gibt nach. Deidamia wirft ihm vor, seine Liebe sei nicht beständig, sondern komme und gehe, wie es Achille gerade passt.</p> <p>Deidamia: „<i>No, non è vero, ingrato! No, ingrato! amor non senti; o, se pur senti amor, perder non vuoi del cor per me la pace.</i> <i>Ami, se tel rammenti; e</i></p>	<p>Die Person des Nearco ist eine völlige Neuerfindung im Vergleich zu Statius und den übrigen antiken Vorbildern.⁴⁹ Ihre Existenz erfüllt dennoch in Metastasios Libretto einen oder sogar mehrere Zwecke: Nearco übernimmt den Part der einzigen Person, die in die geheime Beziehung zwischen Achill und Deidameia eingeweiht ist und ihnen als Freund und Sorge Tragender zur Seite steht. Bei Statius übernimmt diese Rolle Deidameias Amme, die jene während ihrer Schwangerschaft unterstützt und ihr hilft, das Geheimnis vor dem König sowie auch vor allen anderen zu wahren. Warum aber für diese Aufgabe im vorliegenden Drama nicht auch eine Amme eingesetzt wird, hat vielleicht den Grund, dass Nearco nicht nur die Schutzfunktion für die Beziehung der beiden innehält, sondern auch, und vor allem, diejenige für Achill selbst: Nearco wurde von Thetis beauftragt, sich als Vater von Pirra ausgebend, bei dem verkleideten Peliden auf Skyros zu bleiben und auf ihn achtzugeben. Da Thetis selbst nicht präsent sein kann und deshalb im Libretto von Metastasio nicht auftritt, repräsentiert Nearco die Eltern- oder Erzieher- bzw. die Mutterrolle: Er steht sozusagen für die vorangegangenen Geschehnisse um Thetis und Peleus sowie für andere Vaterfiguren⁵⁰ im bisherigen Leben des Achilleus, welche in den antiken Werken in anderer Weise durchscheinen bzw. dem Publikum bereits bekannt sind – im Epos des Statius sind die Kindheit und die Erlebnisse vor der Episode auf Skyros, nämlich der Aufenthalt und die Erziehung bei Cheiron, Gegenstand; die früheren Werke, die schon einige Jahrhunderte vor der Achilleis geschaffen worden sind, liegen noch zur Gänze eingebettet in der mündlichen Tradition und in dem Kollektivbewusstsein über den Inhalt des epischen Kyklos. In Szene 4 wird uns diese Vorgeschichte noch einmal begegnen.⁵¹</p> <p>Die Frage nach der gegenseitigen Liebe und die</p>

⁴⁹ Zwar ist das Drama des Euripides nicht so gut erhalten, dass mit Sicherheit ein Auftreten einer dem Nearco ähnlichen oder entsprechenden Figur gänzlich auszuschließen wäre, jedoch findet sich weder in der Hypothese noch in der Liste der handelnden Personen des Dramas ein Hinweis auf eine solche Rolle. In Kannichts Kommentar wird die auf Präsenz der Amme (ΤΡΟΦΟΣ) verwiesen, deren Rolle hier mit Nearcos verglichen wurden. Vgl. Kannicht 2004, 666.

⁵⁰ Neben Peleus spielen viele weitere Personen bzw. mythische Figuren für Achill eine wichtige erzieherische oder väterliche Rolle. Peleus selbst ist nicht allzu präsent in den verschiedenen Erzählungen über die Erlebnisse und die Kindheit des Achilleus: In den Mythen des Kyklos verbringt dieser bekanntlich die Kindheit bei seinem Erzieher, dem Kentauren. Aber auch in der Ilias, in der Homer nichts von Cheiron erwähnt, steht vor allen Patroklos dem Peliden als väterliche Bezugsperson zur Seite.

⁵¹ Vgl. Scena I,4 auf Seite 29.

<p><i>puoi senza penar amare e disamar, quando ti piace.“</i></p>	<p>Notwendigkeit, diese ständig unter Beweis zu stellen, sind in der Antike noch kein so zentrales Thema wie bei Metastasio. Im Libretto erscheint Deidameias permanenter Vorwurf der unzulänglichen oder unwahren Liebe des Achill ihr gegenüber bereits als ein reines Mittel zum Zwecke der Erpressung: Wenn Achill sie lieben würde, würde er nicht riskieren, sich zu verraten und sie verlassen zu müssen. Vor dem Hintergrund der mädchenhaften Verkleidung des Peliden, welche für ihn eindeutig eine Beschneidung seiner Männlichkeit bedeutet, wirkt diese strenge Forderung von Deidameia äußerst egoistisch und so, als seien ihr die Gefühle und Bedürfnisse des Achill egal. Meist sind Deidameias Versuche dieser Art erfolgreich und Achill geht auf ihre Wünsche ein. Bei Statius wird zwar auch durch Deidameias Eingreifen die Verkleidung aufrecht erhalten:</p> <p>Ach. I, 767 - 771: Quid nisi praecipitem blando complexa moneret Deidamia sinu nudataque pectora semper exsertasque manus umerosque in veste teneret et prodire toris et poscere vina vetaret saepius et fronti crinale reponeret aurum?</p> <p>(E che accadrebbe se Deidamia non richiamasse lo sventato stringendolo in un tenero abbraccio, non gli tenesse sempre la veste sul petto scoperto, sulle braccia snudate e le spalle, se non continuasse a impedirgli di saltar giù dal letto e chiedere vino, e non gli rimettesse sulla fronte il fermaglio dorato?)</p> <p>Hier geschieht es aber ausdrücklich in positiver und schützender Absicht und nicht, um einen Liebesbeweis zu erhalten. Ganz im Gegenteil zu den Forderungen seitens Deidameia, die bei Metastasio laut werden, benutzt bei Statius in umgekehrter Weise Achilleus den Hinweis auf seinen unwürdigen Zustand als Druckmittel, Deidameia gefügig zu machen:</p> <p>Ach. I, 652 - 655: „ ... Nec ego hos cultus aut foeda subissem tegmina, ni primo te visa in litore: cessi te propter, tibi pensa manu, tibi mollia gesto tympana. ...“</p> <p>(„ ... Né io avrei sopportato quest’abito o queste vesti infamanti se non ti avessi vista da subito, appena toccata la riva: ho ceduto per te, per te la mia mano tiene il pennechio, per te porto i timpani effeminati. ...“)</p>
<p>Scena 3: Nearco und Achille beobachten das ankommende Schiff und bewundern den darauf</p>	<p>Da im Libretto, nicht wie bei Statius, die Ankunft der Griechen von Achill und Deidameia sowie von dem dazukommenden Nearco beobachtet wird, ist hier schon in den allerersten Szenen die Plattform für die Faszination des Peliden an den</p>

<p>sichtbaren Krieger in seiner funkelnden Rüstung. Achille beklagt sich über seine weibliche, unkriegerische Aufmachung. Nearco will ihn von der Küste weg, zurück zu Deidamia bewegen, damit niemand Verdacht schöpfe, wenn ein Mädchen so fasziniert Schiff und Krieger betrachtet. Er lockt ihn mit dem Hinweis auf den drohenden Rivalen, den Licomede als Bräutigam für seine Tochter auserkoren habe. Nearco hat Erfolg: Achille zeigt sich erzürnt und spricht seinerseits eine Drohung gegen jeden aus, der versuchen sollte, ihm seine Geliebte abspenstig zu machen.</p>	<p>Kriegern und deren Ausrüstungen geboten, für das Aufkommen eines gewissen Neides jenen gegenüber und vor allem für den immer stärker werdenden Unmut über sein eigenes weibliches Erscheinungsbild. Das Element der langsamen Entwicklung und Vergrößerung des Zwiespalts des Achill wird noch an einigen weiteren Stellen wiederkehren und noch eingehendere Betrachtung erfahren.⁵²</p> <p>Die Episode mit Teagenes, dem Rivalen des Achilleus als bestimmter Bräutigam für Deidameia, findet keine Parallele in der antiken Version.</p>
<p>Scena 4: Das Publikum wird im Zuge eines Monologs des Nearco über die Vorgeschichte und die Hintergründe der Dramenhandlung informiert. Nearco ist von Tetide beauftragt worden, Achille nach Sciro zu begleiten und ihn zu bewachen. Dieser werde zwar bis jetzt durch die Liebe zu Deidamia im Zaum gehalten, jedoch mache sich immer mehr dessen kriegerisches Herz bemerkbar. Nearco fürchtet, dass jemand</p>	<p>In diesem Monolog übernimmt Nearco schlicht und einfach die Funktion des Erzählers, wie er im Epos existiert, nicht jedoch im Drama. Der Inhalt, der im antiken Mythos einfach als bekannt vorausgesetzt ist, wird hier in gewisser Weise in Form einer Rückblende wiedergegeben und dem Publikum nahegebracht.</p> <p>Damit erhält die Neuerung des Nearco eine ganz klare Begründung bzw. Legitimation.</p> <p>Dass Nearco auch eine Vaterfigur für Achill darstellt, wurde im Zusammenhang mit Szene 2 bereits festgestellt.⁵³</p>

⁵² Vgl. vor allem die Charakterisierung des Achilleus in Kapitel V.3.2.

⁵³ Vgl. dazu auch die Ausführungen in Fußnoten 49 und 50.

<p>kommen könnte, um Achille zu holen und dass, wenn dieser erfährt, dass ohne ihn Troia nicht eingenommen werden könne, er nicht mehr zu halten sei.</p> <p>Im selben Moment erblickt er mit Schrecken Ulisse und hofft, dass dieser ihn nicht als Freund von Peleo erkenne. Er fragt Ulisse, wer er sei und gibt sich selbst als Sklave des Licomede aus.</p>	<p>Das Aufeinandertreffen von Nearco und Odysseus hat keine vordergründige Funktion bzw. eine Begründung aus dem Mythos, so wie die Begründung der generellen Existenz der Figur des Nearco. Diese Unterhaltung dient rein den Verstrickungen der Handlung des Librettos.</p>
<p>Scena 5: Ulisse hat Nearco sowie dessen Finte erkannt. Damit hat sich für ihn das Gerücht bewahrheitet, dass Achille sich hier auf Sciro in Frauenkleidern versteckt aufhalte. Er schickt seinen Diener Arcade, Nearco auszuforschen.</p>	<p>Die Antike kennt mehrere verschiedene Varianten in Bezug auf die Begleiter des Odysseus auf Skyros.⁵⁴ Bei Statius sind es Diomedes und der Trompeter Agyrtes, der am Ende das fingierte Kriegssignal geben wird. Seinen eigenen Diener in der Person des Arcade bekommt Odysseus erst in der Moderne zur Seite gestellt. Die Aufforderung zur Spionage findet in der Antike nicht statt.</p>
<p>Scena 6: Ulisse (Aria) ist fröhlich und zuversichtlich und gibt sich als großer Erkennen, der eine Situation schon infolge eines kleinsten Hinweises durchschaut.</p>	<p>Odysseus ist aus der Antike bestens bekannt als der Kluge, der πολύμητις, als der Listige und Einfallsreiche und als der gewandte Redner.</p> <p>Die Darstellung des Laertiaden in Metastasio's Drama passt somit sehr genau ins ursprünglich über ihn bestehende Bild.</p> <p>Statius vergibt die Attribute „sollers“ („kunstfertig, geschickt“ – V 784) und „sagax“ („scharfsinnig, schlau“ – V 817), bei Rosati⁵⁵ beide Male mit „scaltra“ übersetzt; ein anderes Mal beschreibt er ihn mit einem „occhio attento“ („intentus Ulixes visu“ – V 761/2) oder mit dem typischen „versatile ingegno“ („varium Ulixen“ – V 847). Kalchas belegt ihn in seiner Rede mit einer „preveggente scaltrezza“ („tantum providus astu“ – V 542) und schließlich nennt Statius ihn den „providus heros“ („eroe più di ogni prudente“ – V 698).</p>

⁵⁴ Den besten Überblick über die jeweils unterschiedlichen Begleiter von Odysseus in den antiken Quellen gibt Roscher 1965, Bd. 1, S. 978.

⁵⁵ Herausgeber der latein-italienischen Ausgabe von Statius Achilleis, welche hier verwendet wurde.

<p>Scena 7: Deidamia möchte sich gegen den Beschluss ihres Vaters, sie mit Teagene zu verheiraten, wehren. Licomede lässt sich nicht erweichen.</p>	<p>Mit der siebten Szene des ersten Akts und der Einführung der Person des Teagene beginnt die lange Geschichte von Verwicklungen, Verwechslungen und Verwirrungen, die die Ereignisse, i.e. das eigentliche Geschehen des Dramas, verlangsamen. Die zweite Hälfte des ersten Akts sowie die erste Hälfte des zweiten Akts bieten nun Zeit und Gelegenheit für den Zuschauer, die Gefühlswelt des Achille kennenzulernen und mitzuverfolgen, wie sich der Zwiespalt des Peliden immer mehr zuspitzt. Auf der anderen Seite erhält Odysseus die Möglichkeit, seinen Verdacht in Ruhe zu prüfen.</p> <p>Für die Gattung des Dramas ist eine solche Verzögerung der Handlung durchaus passend und sogar von Vorteil, um das Geschehen langsam zum Höhepunkt der Spannung zu bringen, bevor sich dieselbe in der Peripetie entlädt.</p> <p>Für die eigentliche Handlung jedoch, d.h. vor dem Inhalt des (antiken) Mythos, in dem das Versteckspiel des Achilleus, die heimliche Beziehung zu Deidameia und schließlich die Entlarvung durch Odysseus im Vordergrund stehen, ist die Person des Theagenes völlig überflüssig.</p> <p>Die folgenden Szenen, in denen die Verstrickung der Handlung durch das Verwechslungsspiel und durch Theagenes Werben um zwei verschiedene „Damen“ – Deidameia und Pirra – ihren Lauf nimmt, tragen im Grunde nur zur Ausschmückung der Handlung und zur Belustigung des Publikums bei. Da Theagenes bzw. dessen Rolle in der Antike gar nicht erscheint, ist eine detaillierte Analyse und Interpretation der Geschichte rund um jenen sowie auch seiner charakterlichen Ausgestaltung vor dem Hintergrund des antiken Vorbilds nicht möglich.</p> <p>Die Strenge des Lykomedes ist im Grunde nur oberflächlich, da am Ende doch nicht das eintritt, was er ursprünglich von seiner Tochter gefordert bzw. für sie beschlossen hat.</p> <p>Einerseits stellt er selbst im Zuge der Offenbarung des Beschlusses über die Verheiratung der Deidameia mit Theagenes sein Interesse an dem Wohl der Tochter in den Vordergrund; somit könnte man argumentieren, dass es doch sein eigener und unabhängiger Wille ist, sie schließlich nicht mit Theagenes zu verheiraten, da ihr Wohlbefinden dann in Frage gestellt wäre. Andererseits, im größeren Zusammenhang, vermittelt die Person des Lykomedes alles andere als Strenge und macht am Ende einen relativ hilflosen Eindruck. Er erscheint als derjenige, der sich beugen muss: Sei es, dem Schicksal, sei es, dem Willen seiner Tochter.</p> <p>Im Unterschied zur Schilderung bei Statius wird der Rolle des Lykomedes bei Metastasio, zumindest oberflächlich, d.h. rein</p>
--	---

	<p>an der Häufigkeit seiner Auftritte und seiner Wortmeldungen gemessen, größere Wichtigkeit eingeräumt. Diese erhöhte Präsenz des Lykomedes liegt aber wiederum gerade an der Neueinführung des Theagenes und an der damit neu entstandenen Notwendigkeit, mehr oder weniger aktiv an der Handlung teilzunehmen, um den Nebenbuhler als auserwählten Bräutigam vorzustellen und sich selbst dadurch als vermeintlich einflussreicher und entscheidungstragender Vater und Herrscher zu präsentieren. Da in der Antike diese spezielle Rolle noch nicht gegeben ist, spielt Lykomedes bei Statius eine untergeordnete und bleibt während der ganzen Episode relativ weit im Hintergrund.</p>
<p>Scena 8: Achille wirft Deidamia Untreue vor, da sie ihm nichts von der geplanten Hochzeit gesagt habe. Deidamia verteidigt sich, sie habe eben erst von Licomedes Vorhaben erfahren, und schwört Achille, dass sie ihn niemals verlassen werde und lieber sterben möge als ihn zu betrügen. Für diesen Schwur verlangt sie als Gegenleistung von Achille, dass er zukünftig mehr darauf Acht gebe, nicht entdeckt zu werden: Die Mädchenkleidung sei zwar ein Schutz, jedoch verrate das zu unbekümmerte und unweibliche Verhalten den Jüngling in Pirra. Achille akzeptiert das Abkommen.</p>	<p>Das Thema der ständig wiederkehrenden Frage nach der Stärke der Liebe der beiden Protagonisten zueinander, die mit dem Verlangen eines Beweises dafür verbunden ist, wurde im Zusammenhang mit Szene 2 bereits ausgeführt.</p>
<p>Scena 9: Der ins Zimmer kommende Ulisse unterbricht die Unterhaltung der beiden. Achille, schon wieder auf</p>	<p>Das Aufeinandertreffen von Odysseus und Achill (in Begleitung von Deidameia) bevor der Laertiade zum König geführt wird, dient im Libretto, ebenso wie die Episode rund um Theagenes, zur Verlangsamung der Handlung. Im Epos laufen alle weiteren Ereignisse, sobald Odysseus und</p>

<p>sein eben gegebenes Versprechen vergessend, fragt Ulisse brüsk, wer er sei und was er hier wolle. Deidamia mahnt ihn, von Ulisse unbemerkt, erneut zur Vorsicht. Ulisse berichtet, dass er zu Licomede wolle, um ihn um Unterstützung für den gesamtgriechischen Feldzug zu bitten. Achille beneidet die Männer, die daran teilnehmen dürfen.</p>	<p>Diomedes auf direktem Weg von der Küste bei Lykomedes angekommen sind, gleichsam in einem Atemzug, d.h. unmittelbarer aufeinanderfolgend ab. Lykomedes ruft sofort das Festmahl für die Griechen aus, Achilleus bekommt erst dort die Helden erstmals zu Gesicht, entbrennt im selben Augenblick, ohne lange Vorbereitung, in Begeisterung für die Kriegsgeräte und im nächsten Moment sind bereits die List der Griechen und die Entlarvung gelungen. Metastasio stellt die unglückliche Lage des Peliden ganz ausführlich dar und beschreibt die langsame Steigerung der Sehnsucht nach kriegerischem, oder einfach nur „männlichem“, Ruhm und Heldentum neben der immer größer werdenden Abneigung gegen die Mädchenkleider. Immer wieder provoziert Odysseus bei verschiedenen Gelegenheiten diese Entwicklung in Achill.⁵⁶</p>
<p>Scena 10: Ulisse glaubt, Achille in Pirra erkannt zu haben, will sich jedoch ganz sicher sein, bevor er es wagt, ihn aufzudecken. Arcade tritt auf und erzählt, was er herausgefunden hat: Nearco sei mit seiner Tochter, für welche die Königstochter besondere Zuneigung empfinde, hierher gekommen. Als er Ulisse den Namen Pirra nennt, ist dieser entzückt über die Bestätigung seines Verdachts.⁵⁷</p>	
<p>Scena 11: Nearco kommt, um Ulisse zu Licomede zu bringen.⁵⁸</p>	
<p>Scena 12: Arcade lobt die Genialität des Ulisse, die seinesgleichen sucht, und seine beinahe hellseherischen Fähigkeiten. Jeden Tag überrascht er ihn aufs Neue.⁵⁹</p>	
<p>Scena 13: Deidamia will Achille wegschicken, damit er nicht auf Teagene trifft, da sie seinen Beteuerungen, sich im Zaum zu halten, nicht traut. Achille schwört, diesmal kein Wort von sich zu geben. Licomede betritt mit Teagene das Zimmer und stellt ihm Deidamia als seine Braut vor. Teagene macht ihr den Hof. Achille nähert sich still Teagene. Deidamia fordert Pirra laut auf, zu gehen. Licomede beschreibt dem fragenden Teagene Pirra als seinen Rivalen und einzige Liebe der Deidamia: So zärtliche Freundinnen wie die beiden gäbe es auf der Welt kein zweites Mal. Die Errötung der Deidamia, die sich angesichts der ungeahnt ausgesprochenen Wahrheit zeigt, deutet Licomede zugunsten von Teagene.⁶⁰</p>	

⁵⁶ Als Schlüsselszenen für diesen Handlungsstrang vergleiche vor allem die Szenen II.2. und II.5.

⁵⁷ Vgl. Ausführungen zu Szene I.7.

⁵⁸ Vgl. Ausführungen zu Szene I.1., I.9. hinsichtlich der Ankunft der Griechen und des Wegs zum König sowie I.4. hinsichtlich der Funktion des Nearco.

⁵⁹ Vgl. Ausführungen zu Szene I.6.

⁶⁰ Vgl. Ausführungen zu Szene I.7.

Scena 14: Während Achille erneut seine Mädchenkleider verflucht, möchte Teagene Deidamia seine Liebe gestehen. Sie verbietet ihm jedoch, von Liebe zu sprechen – Aria: Sie wolle keine Liebhaber; ihre Freiheit sei ihr zu wichtig –, und verlässt den Raum. Achille hindert Teagene daran, ihr zu folgen. Er zeigt sich wild und entschlossen, woran Teagene Gefallen findet. Dieser möchte den Grund für den großen Einsatz wissen. Achille antwortet nicht: (Aria) Amor macht seinen Mund redend, dann wieder stumm; er macht einen Unkriegerischen verwegen und im nächsten Moment ein Herz niedergeschlagen.⁶¹

Scena 15: Teagene, zurückgeblieben und aufgewühlt, meint, die Gemütsbewegungen und den mutigen Auftritt von Pirra so deuten zu können, dass Pirra ihn liebe und eifersüchtig auf Deidamia sei. Auf jeden Fall ist er stark von Pirra beeindruckt.⁶²

ATTO SECONDO

Scena 1: Arcade hat in der Zwischenzeit alle Vorbereitungen für den zu stellenden Hinterhalt, d.h. für die Entlarvung des Jünglings getroffen. Die Gastgeschenke für Licomede, darunter das funkelnde Rüstzeug, liegen bereit, die Gefolgsmänner sind positioniert und warten nur mehr auf ein Signal, um den Kriegslärm zu erheben.

Arcade äußert Zweifel darüber, dass die List gelingt und dass Achille Deidamia verlassen wird, wenn er sie wirklich liebt.

Ulisse ist sich des kriegerischen Gemüts des Achille sicher, welches durch den Anblick der

Analog zu Statius: An Diomedes ergeht der Auftrag des Odysseus, die Geschenke, darunter einen Schild, aus dem Schiff mitzubringen.

Ach. I, 721 - 725: „... tu cuncta citus de puppe memento ferre, ubi tempus erit, clipeumque his iungere donis, qui pulcher signis auroque asperrimus astat; nec sat erit: tecum lituo bonus adsit Agyrtes occultamque tubam tacitos adportet in usus“.

(„... tu ricorda, quando sarà il momento, di prendere tutto, in fretta, dalla nave, e aggiungi a quei doni uno scudo, splendido di figure e irto di molto oro. E non basta: con te sia là Agirte, il bravo trombettiere, e porti, nascosta, la tromba: è per un uso segreto“.)

V 841f: Solvuntur laudata cohors repetuntque paterna limina, ubi in mediae iam dudum sedibus aulae munera virgineos visus tractura locarat Tydides,

(Fra molti applausi il gruppo si scioglie e torna alla casa paterna, dove in una sala al centro del palazzo il Tidide già da un po' aveva esposto i doni che dovevano attrarre gli sguardi delle fanciulle,)

Diese von Arcade als Bedrohung empfundene Freiheit, selbst zu wählen, ob er mit in den Krieg ziehen will oder bei seiner geliebten Frau zu bleiben, stellt sich im alten Mythos für Achilleus nicht. Das bedeutet, dass auch die Griechen nicht

⁶¹ Vgl. Ausführungen zu Szene I.7.

⁶² Ebenda.

<p>Waffen entfacht werden wird und nicht länger unterdrückt werden kann.</p>	<p>hier sind, um die Frage zu stellen, ob er mitkommt. Die Aufgabe ist ganz klar für Odysseus und die Griechen: Sie müssen Achill lediglich suchen bzw. finden. Dass er dann, sobald er einmal als Mann entlarvt ist, mit ihnen mitkommen wird, ist von Anfang an und vom Schicksal vorausgesetzt. Ach. I, 719 - 721: „Haec tibi, virginea modo si Lycomedis in aula est fraude latens, ultro confessum in proelia ducent Peliden; ...“ („Questi doni, se si nasconde davvero con l'inganno fra le fanciulle della reggia di Licomede, faranno sì che il figlio di Pèleo si riveli da solo e te lo condurranno alla guerra; ...“) Die Frage nach der Möglichkeit zur freien Wahl des Achill begegnet uns schon bei Homer und den ganz frühen Erzählungen über den trojanischen Krieg und dessen Helden. In Ilias 9, 412 - 416 spricht Achilleus von der für ihn bestehenden Wahl zwischen frühem Tod, der aber mit unsterblichem Ruhm verbunden sei, und einem langen, ruhigen und ruhmlosen Leben. Dass diese Wahl für Achill in Wahrheit aber nicht existiert, wird gleich aus den folgenden Ausführungen zu Szene 2 klar.</p>
<p>Scena 2: Ulisse bewundert die Marmorstatuen der großen (Kriegs)Helden. Achille hört es und beginnt abermals, mit sich zu hadern: Über ihn wird niemals so geredet werden. Ulisse versucht weiter, in Achille den männlichen Stolz zu wecken und Scham für seine mädchenhafte Kleidung hervorzurufen.</p>	<p>Die unterschwellige Aufforderung zum Erwerb von Unsterblichkeit durch ruhmvolle Taten im Krieg erfolgt bei Metastasio durch Odysseus. Die ständigen Sticheleien des Laertiaden gegen „feige und mutlose“ Männer verfehlen ihr Ziel nicht und tragen zum wachsenden Zwiespalt in Achill und schließlich zu dessen Entlarvung bei. Homers Achilleus sieht sich permanent mit den großen Erwartungen seiner gesamten Umgebung konfrontiert. Seine Kriegskameraden legen ihre ganze Hoffnung in die Kraft des Peliden. Vor allem aber bekam er sowohl von seinem Vater Peleus als auch in höchstem Maße von seiner Mutter Thetis suggeriert, dass es für ihn keine andere Chance gibt, den sterblichen Teil seiner halbgöttlichen Natur auszugleichen.⁶³</p>
<p>Scena 3: Licomede verkündet Ulisse, dass die Schiffe und das skyrische Geleit zur Unterstützung des Griechenheers versammelt sind und zur</p>	<p>In diesem Zwiegespräch ist als Abweichung zu sehen, dass bei Statius der skyrische König vor der Entlarvung des Peliden dem Odysseus noch gar keine Unterstützung zugesichert hat. Lykomedes spricht zwar von dem Wunsch, einen tapferen Sohn zu haben, den er mit den Griechen in den Kampf schicken könne, damit dieser Ruhm erwerbe, aber er hat in der</p>

⁶³ Vgl. des weiteren Kapitel V.3.2.

<p>Abfahrt bereit stehen. Aria des Ulisse: Dank gebühre dem großmütigen Licomede; jedoch die „skyrische Unterstützung“, die sie nun zu holen da sind, kann keine Flotte aufwiegen.</p>	<p>Tat keine Flotte bereit gestellt. Auch von Odysseus selbst ergeht nicht die Forderung einer aktiven militärischen Unterstützung durch Skyros an den König. Der von Odysseus vorgeschobene Grund für den griechischen Besuch auf Skyros sei die Erforschung der Seewege und der möglichen Zugänge zur Stadt Troja.⁶⁴</p>
<p>Scena 4: Licomede möchte von Pirra, dass sie bei Deidamia ein gutes Wort für Teagene einlegt, da Deidamia auf Pirra und deren Meinung Wert legt, sodass Deidamia den Wunsch ihres Vaters erfülle und Teagene zum Mann nehme.</p>	<p>Abgesehen davon, dass die ganze Szene mit der Bitte des Lykomedes an Pyrrha mit der neu erfundenen Episode um Theagenes verbunden ist und deshalb in der Antike keine Entsprechung findet, steht Lykomedes bei Statius auch so weit außerhalb des Lebens seiner Tochter und des eigentlichen Geschehens, dass er nicht darüber Bescheid weiß bzw. wissen kann, wie eng die „Freundschaft“ oder die Beziehung zwischen Pyrrha und Deidameia ist.⁶⁵</p>
<p>Scena 5: Bei Achille regt sich das Streben, die Mädchenkleider abzulegen und seiner Aufgabe als Mann nachzukommen. Er will sich nicht länger verleugnen und die Schmach, sich als Mädchen zu geben, nicht länger ertragen. Nearco versucht, ihn zurückzuhalten und appelliert an die Liebe zu Deidamia, welche bereits um ihren Geliebten zittert und bangt. Damit kann er Achille zunächst wieder überzeugen; dieser lenkt ein und gibt zu, dass</p>	<p>Das Ruhmstreben in Achilleus, welches im Libretto immer mehr von Odysseus geschürt wird, besteht seit jeher in dem Peliden sowie grundsätzlich in allen männlichen mythischen Gestalten. Sein innerer Zwiespalt wird stark ausgeprägt dargestellt und die Entwicklung desselben ist sehr detailliert und nachvollziehbar beschrieben. Mit diesem Zwiespalt hat ganz klar auch der antike Achilleus zu kämpfen. Die große Liebe jedoch, die Metastasio und die neuzeitlichen Romanautoren den Helden verspüren und aussprechen lassen, passt nicht zum homerischen und archaischen Achilleus. Er kann nicht lieben, und einer Frau solche Wichtigkeit zukommen lassen. Der Zwiespalt des antiken Achill besteht grundsätzlich „nur“ in der Hin- und Hergerissenheit zwischen Ausgezeichnetheit und dem Bewusstsein über seine Sterblichkeit. Die metastasianische Darstellung wirkt also insofern überspitzt und ungewohnt, als, wenn auch die problematische Situation des Helden an sich bekannt ist, der derart liebeskrank und mitfühlende Achilleus nicht mit dem Charakterbild der Antike übereinstimmt und Befremden hervorruft.</p>

⁶⁴ Vgl. Stat. Ach. I, 734 - 737.

⁶⁵ In der Achilleis findet sich nirgends eine Erwähnung über die Wahrnehmung der innigen Verbindung zwischen den beiden jungen Leuten durch den König. Vgl. im Detail die Ausführungen zur Charakterisierung des Lykomedes in Abschnitt V.3.3.

seine Liebe wichtiger ist.	
<p>Scena 6: Aria des Nearco: Er lobt die Liebe des Achille und bewundert die Liebe (Amor) selbst, die es vermag, die wildesten Gemüter zu zähmen.⁶⁶</p>	
<p>Scena 7: Alle sind versammelt zum festlichen Abendessen, bei Musik und fröhlicher Stimmung. Achille und Deidamia sind glücklich vereint. Ulisse beginnt erneut, vor Achille, der ergriffen lauscht, von den bereits zu Hilfe geeilten Kriegerern aus ganz Griechenland zu erzählen, die nach Troja ziehen und tun, was die Ehre von ihnen verlangt. Daheim bleiben würden nur die Frauen; ein Mann, der aus irgendeinem Grund zu Hause bleibt, ziehe sich den Zorn der Götter zu. Licomede und Deidameia bitten Achille, zu singen. Achille singt von Amor als Tyrann. Ulisses Gefolge bringt die Geschenke. Alle bewundern die Stoffe und Kleider, das Geschirr und die Malereien, Achille jedoch ist überwältigt von den Waffen. Es erschallt der plötzliche Ruf „All’armi“ und man hört Waffengeklirr. Eine allgemeine Unruhe bricht unter den Anwesenden aus und alle bis auf</p>	<p>Statius geht zwar nicht explizit auf den Gefühlszustand von Deidameia in dieser Situation des Festmahls ein, es ist aber anzunehmen dass jene weniger glücklich als im Libretto beschrieben ist, da sie stets besorgt ist, alles zu tun, um ihren Geliebten davon abzuhalten, sich zu erkennen zu geben.</p> <p>Ach. I, 802 - 804: Exisset stratis, ni provida signo Deidamia dato cunctas hortata sorores liquisset mensas ipsum complexa. (Sarebbe balzato dal letto, Achille, se Deidamia, previdente, avvertendo con un segnale tutte le sue sorelle, non avesse lasciato le mense stringendo lui fra le braccia.)</p> <p>Achill als Sänger ist nicht fremd. Schon bei Homer erhält der Pelide Gelegenheit, seine musischen Kunstfertigkeiten in dem Leierspiel auszuleben, und in der Achilleis wird geschildert, wie Achill gemeinsam mit Deidameia singt und tanzt. Jedoch findet bei Statius in dem vorliegenden Zusammenhang der Geschichte der singende Achill keinen Platz. Der Rest der Szene mit der Darbringung der Geschenke spielt sich in Einklang mit der antiken Darstellung ab.</p>

⁶⁶ Zum Thema der Liebe des Achill vgl. die Ausführungen zu Szene 5.

Achille verlassen den Raum.	
<p>Scena 8: Ulisse und Arcade beobachten aus ihrem Versteck den Peliden, der noch immer vor den Waffen steht und mit sich ringt. Schließlich tauscht er die Lyra, die er in der Hand hält, gegen einen Schild. Ulisse tritt mit lobenden Worten hervor und fordert Achille zum Aufbrechen auf. Achille, im ersten Moment zwar erschrocken, will sofort folgen, erinnert sich dann jedoch an Deidamia.</p> <p>Ulisse wiederholt in einer langen Rede sein Lob der großen Helden und stichelt gegen das feige, weibische Verhalten des Achille. Dieser ist nun überzeugt, jenem zu folgen.⁶⁷</p>	
<p>Scena 9: Achille trägt Nearco auf, Deidamia zu trösten und ihr zu sagen, dass er wieder zurückkehren würde.</p>	<p>Achill meint auch bei Statius, zumindest gegenüber von Deidameia, dass er wieder zu ihr zurückkommen werde. Der Leser bzw. das Publikum wusste jedoch, da er/es den Mythos kannte, gut genug Bescheid darüber, dass Achill niemals wiederkehren würde. Vor diesem Wissen erscheint diese Szene, in der Deidameia sich von Achill verlassen sieht, umso trauriger.</p>
<p>Scena 10: Nearco berichtet Deidamia, dass Achille entlarvt sei und sie verlassen werde.</p>	<p>Ein Bericht des Geschehenen vor Deidameia durch einen Dritten ist in der antiken Version nicht nötig. Deidameia ist anwesend während der Entlarvung ihres Geliebten und erlebt alles selbst mit.</p>
<p>Scena 11: Deidamia ist verzweifelt und will gehen, um Achille aufzuhalten. Teagene erscheint, Deidamia weist ihn jedoch in ihrem Schmerz brüsk von sich.</p>	<p>Die antike Deidameia kommt nicht auf Gedanken, noch aktiv gegen die feststehende Abfahrt des Achill vorzugehen. Sie trauert zwar um ihn, weiß aber, dass sie keine Möglichkeit hat und dass es ihr auch nicht zusteht, ihn zum Bleiben zu bewegen und sich so gegen das Schicksal zu stellen.</p>
<p>Scena 12: (Aria) Teagene versteht nichts mehr.</p>	
<p>ATTO TERZO</p>	
<p>Scena 1: Ulisse wartet mit</p>	<p>Die regelrechte Angst des Achill vor einer erneuten</p>

⁶⁷ Vgl. Ausführungen zu Szene II, 2 und II, 5.

<p>Achille am Strand auf Arcade, um die Schiffe zu besteigen und abfahren zu können. Ulisse lobt Achilles Erscheinung als kräftiger Jüngling und heldenhafter Krieger: So viel davon hätten die zuvor getragenen Mädchenkleider zunichte gemacht.</p> <p>Achille fühlt sich befreit und fiebert ungeduldig auf eine baldige Abfahrt hin, damit er nicht noch einmal von den soeben abgelegten „Ketten“ eingeholt werde, und erwartet den bevorstehenden Kampf in Troia, wo er sich den ersehnten Ruhm erwerben kann, der die durchlebte Schmach vergessen machen würde.</p>	<p>Unterwerfung unter das Joch der Verleugnung seiner selbst und seiner Männlichkeit, wie sie bei Metastasio spürbar ist und aufgrund welcher Achill eine schnelle Abreise wünscht, ist bei den antiken Vorbildern kein Thema: Sobald die Entlarvung des Peliden erfolgreich von statten gegangen ist, sind die Abreise nach Troja und die Trennung von Deidameia besiegelt. Weder sie selbst, noch Lykomedes oder Thetis, noch irgendein anderer Mensch hätte Achill nun noch zurückhalten können.</p> <p>Hier im Drama kann unter den „Ketten“ durchaus die Liebe, die Achill zu Deidameia ergriffen hält, verstanden werden: Das würde bedeuten, dass der Held gar nicht so sehr einen Versuch eines Außenstehenden, ihn mit Gewalt oder flehentlichen Bitten von dem Aufbruch zu hindern, befürchtet, sondern viel mehr die Gefahr sieht, erneut von seinen eigenen Gefühlen überwältigt zu werden, wenn er Deidameia noch einmal zu Gesicht bekäme. Dieses Element der Liebe bzw. der Einblick in die Gefühlswelt des Peliden spielten in der Antike noch keine große Rolle und wurden in den meisten Versionen dieses Mythos überhaupt ausgeblendet.⁶⁸</p> <p>Statius lässt in Achill lediglich ein Pflichtbewusstsein gegenüber Deidameia aufkeimen, als dieser ihr leises Weinen vernimmt. Der Pelide spürt, dass er ihr zumindest ein Vorsprechen vor dem König und die Heirat schuldig ist, zuallerletzt auch, um den gemeinsamen Sohn zu legitimieren. Es ist aber nie die Rede von einer Angst, dass Achill von seinen Gefühlen übermannt werden könnte und es nicht über sich bringen könnte, sich von Deidameia zu trennen. Es geht nur um sein Gewissen und sein Pflichtbewusstsein gegenüber ihrer Würde, nicht um eine Treue gegenüber ihr als Frau.</p>
<p>Scena 2: Endlich kommt Arcade gelaufen und drängt zur schnellen Abfahrt: Deidamia befindet sich, rasend vor Liebe und Empörung, auf seinen Fersen. Er fürchtet, dass Licomede versuchen würde, die Abfahrt mit Gewalt zu verhindern. Alle drei beschließen, so schnell wie möglich die</p>	<p>In der vorigen Szene stand die Angst des Achill vor einer Überwältigung durch seine Gefühle, die ihn zum Bleiben bewegen hätten können, im Mittelpunkt; hier in Szene 2 wird Arcade ausdrücklich die Angst vor der Macht und der Gewalt des Lykomedes in den Mund gelegt.</p> <p>Wie jedoch im Zusammenhang mit Szene 1 beschrieben, stellt sich bei Statius die Frage nach einer Verhinderung der Abfahrt nicht. Diese ist besiegelt:</p> <p>Achill wendet sich zwar offiziell an Lykomedes und bittet um die Hand der Tochter, jedoch räumt er von vornherein nicht mehr die Möglichkeit ein, dass Lykomedes dieses ablehnen könnte. „Unam virgineo natarum ex agmine poscunt: dasne? An gens</p>

⁶⁸ Mit Ausnahme der Ilias legt keines der antiken Werke einen Fokus auf die Schilderung von Emotionen der Beteiligten. Wie allerdings bei Homer die Haltung des Achilleus zu seiner geliebten Sklavin Briseis dargestellt ist bzw. welche die Beziehung des Achill zu Frauen generell in der Antike war, wird in Punkt V.3.2. genauer beschrieben werden.

<p>Flucht zu ergreifen.</p>	<p>humilis tibi degeneresque videmur? Non renuis? lunge ergo manus et concipe foedus atque ignosce tuis. Tacito iam cognita furto Deidamia mihi; quid enim his obstare lacertis, qua potuit nostras possessa repellere vires? Me luere ista iube; pono arma et reddo Pelasgis et maneo. Quid triste fremis? Quid lumina mutas? Iam socer es [...] iamque avus: inimitis quotiens iterabitur ensis! Turba sumus'. [...] tamen obvius ire tot metuit fatis Argivaque bella morari...; nec tamen abnuerit genero se iungere tali. (Una fanciulla essi [sc. Péleo e Tétide] ti chiedono fra la schiera delle tue figlie: la concedi? o ti sembriamo una stirpe di basso lignaggio e non adeguata? non ci rifiuti? Congiungi allora le nostre mani, stringi il patto e perdona i tuoi. Un amore furtivo mi ha unito già a Deidamía: e cosa avrebbe potuto opporsi a queste mie braccia? come avrebbe potuto, una volta in mio potere, respingere il mio assalto? Fammi espiare tutto ciò: depongo le armi, le rendo ai Pelasgi e rimango qui. Ma perché mormori cupo? perché muta il tuo sguardo? Ormai sei mio suocero [...] e sei già nonno. Quante volte dovrai riprendere la spada spietata! perché siamo in tanti! [...] ha tuttavia timore ad opporsi a tanti decreti del fato e a ritardare la guerra dei Greci...; e tuttavia non potrebbe opporre un rifiuto ad unirsi a un genero tale.)“</p>
<p>Scena 3: Deidamia erreicht die Fliehenden, Achille rufend, und fragt, ob er sie tatsächlich verlassen will. Sie wirft ihm erneut Unbeständigkeit vor und will den Grund wissen, der ihn zu ihrem Feind gemacht habe. Achille wehrt sich gegen den Vorwurf, Verräter oder Feind zu sein: Die Ehre allein verlange seinen Aufbruch, jedoch wird er den Treueschwur gegenüber Deidamia halten, da er mit mehr Würde als er jetzt hat zu ihr zurückkehren werde. Deidamia will ihn, wenn es das Schicksal und die</p>	<p>Die in die Länge gezogene Diskussion zwischen Deidameia und Achill sowie die Zuspitzung des Zwiespalts zwischen Liebe und Ruhmstreben, die sich in dieser Szene dem Höhepunkt zuneigt, sind klare Eigenheiten des modernen Dramas bzw. des Librettos. Das oftmalige Hin und Her, d.h. das dauernde Ändern der soeben gefällten Entscheidungen bzw. die Unfähigkeit, eine endgültige Entscheidung zu treffen, ist grundsätzlich nur, oder vor allem, im Drama, zum Zwecke des Spannungsaufbaus, so stark ausgeprägt. Aber auch rein inhaltlich betrachtet kommt die antike Deidameia nicht auf die Idee, solche Forderungen an Achill zu stellen bzw. ihn gewissermaßen mit Erpressungen oder Ultimaten zurückzuhalten zu versuchen. Im antiken Mythos bewegt sich der Zwiespalt des Peliden nicht zwischen der Liebe zu Deidameia bzw. seiner Furcht, sich von ihr zu trennen, und dem Pflichtbewusstsein gegenüber dem Schicksal, sondern Achill schwankt in der Entscheidung für Ruhm und Tod auf der einen Seite oder der Verleugnung seiner Männlichkeit, dafür aber den Erhalt des Lebens auf der anderen Seite.</p>

<p>Ehre erfordert, nicht zurückhalten, bittet ihn jedoch noch um einen Tag Aufschub. Achille befindet sich im Zwiespalt zwischen Liebe und Ehrgefühl. Er kann sich nicht entscheiden zwischen Nachgeben und Verweilen, was für ihn Schwäche bedeuten würde, und dem Absegnen, was wiederum grausam wäre. Deidamia, sieht, wie schwer für Achille die Entscheidung ist, und nimmt sie ihm ab, indem sie ihm eine für ihn würdigere Tat abverlangt, nämlich ihr Leiden zu verkürzen und sie durch seine Hand zu töten. Achille bittet Ulisse um den einen Tag. Dieser jedoch verhöhnt ihn und nennt ihn wieder Pirra. Damit stimmt er Achille erneut um und die drei besteigen das Schiff. Deidamia (Aria) verflucht Achille und prophezeit ihm die Rache des Himmels. Unmittelbar im Anschluss fällt sie in Ohnmacht.</p>	<p>Offiziell wehrt sich Deidameia im antiken Mythos nicht gegen die Abfahrt des Achill. Sie weiß, dass sie ohnehin keine Chance gegen das Schicksal und gegen die Entscheidung des Peliden und der Griechen hat. Über ihre wahren Gedanken und Empfindungen wird in den vorhandenen antiken Quellen keine besondere Aussage getroffen. Für den alten Mythos an sich haben die Gefühlsbewegungen von Deidameia, d.h. die Frage, ob sie nun nur Trauer oder auch Wut oder was auch immer verspürt hat und ob sie Achill insgeheim verflucht hat bzw. gegen wen ihr Groll und an wen etwaige Schuldzuweisungen gerichtet sind (vgl. Beginn von Szene 4), keine eigentliche Bedeutung. Bei Statius ist nur in kurzen Worten die Rede von einem stillen Wimmern der Deidameia. Im Vordergrund steht vielmehr die Reaktion des Achill darauf als die Beschreibung der Gefühle des Mädchens und die Beweggründe für ihr Weinen.</p> <p>Erneutes Weinen und Jammern erhebt Deidameia im letzten Abschnitt des ersten Buchs von Statius Epos: Geschildert werden der Abschiedsschmerz zwischen den beiden und das von Achill abverlangte Versprechen, ihr treu zu bleiben und zu ihr zurückzukehren. Alle diese Versprechen werden aber noch im gleichen Atemzug als eitel bezeichnet; das Wissen des Lesers um Achills Tod ist vorausgesetzt.</p> <p>„Talia dicentem non ipse inmotus Achilles solatur iuratque fidem iurataque fletu spondet et ingentis famulas captumque reversus Ilion et Phrygiae promittit munera gazae. Inrita ventosae rapiebant verba procellae. (Così parla, e Achille, commosso lui stesso, la consola e si giura fedele garantendo i suoi giuramenti col pianto, e le promette al ritorno magnifiche schiave e le spoglie di Ilio e i doni del tesoro di Frigia. Parole vane, che la tempesta dei venti disperde.)“</p>
<p>Scena 4: Deidamia gewinnt ihr Bewusstsein wieder. Achille ist erleichtert und möchte die Schuld bzw. den Vorwurf, er habe Deidamia einen letzten Tag verweigert, von sich ab- und dem Ulisse zuweisen. Dieser befindet sich in diesem Moment bereits auf dem</p>	<p>Ohnmächtig wird Deidameia bei Statius nicht. Bezüglich des fortwährenden Streits zwischen ihr und Achill und den Schuldzuweisungen vgl. obige Ausführungen zu Szene 3.</p> <p>Lykomedes braucht in der antiken Version der Geschichte nicht von Ulisse über die Geschehnisse unterrichtet werden, da jener</p>

<p>Weg zum König, um ihm alles aufzudecken. Nearco berichtet dem Paar, dass Licomede schon von Teagene, der Achille ebenfalls durchschaut habe, über die wahren Verhältnisse unterrichtet worden sei. Achille beruhigt die aufgebrachte Deidamia und verspricht ihr, sie in dieser Situation nicht allein zurückzulassen.</p>	<p>bei der Entlarvung und den anschließend getroffenen Entscheidungen anwesend ist. Somit sind die Auftritte von Nearco und Teagene reine Neuerfindungen.</p> <p>Das Versprechen, Deidameia nicht ohne Rückendeckung bei ihrem Vater zurückzulassen und selbst vor diesem für seine Taten – die Verführung der Tochter – gerade zu stehen, findet seine Parallele bei Statius. (Vgl. Ausführungen zu Szene 1 und 2)</p>
<p>Scena 5: Deidamia und Nearco sind beide verwirrt und zittern vor Aufregung. Deidamia ersucht um Beistand der Götter; wenn sie sich in irgendeiner Weise schuldig gemacht habe, dann bestehe ihre Schuld nur in ihrer Liebe zu Achille.</p>	<p>Den unterstützenden Versuch Deidameias, den Vater zu beschwichtigen, würdigt Statius eines einzigen Satzes: „Arcanis effert pudibunda tenebris Deidamia gradum, veniae nec protinus amens credit et opposito genitorem placat Achille. (Esce fuori, allora, dall'ombra in cui s'era nascosta, Deidamia, rossa di vergogna, e non credendo, sconvolta com'è, in un pronto perdono, si fa scudo di Achille nel cercar di placare suo padre.)“</p> <p>Sie ist also, wie bei Metastasio, furchtsam und nicht so zuversichtlich wie Achill (vgl. oben Szene 2). Die Götter werden bei Statius nicht nochmals explizit von Deidameia angerufen (deren Beistand kann angesichts der Macht des Schicksals sowie der göttlichen Abstammung des Achills vorausgesetzt werden).</p>
<p>Scena 6: Nearco versucht, sich selbst zu überzeugen, dass er den Auftrag der Thetis nach bestem Gewissen und nach seinem Vermögen ausgeführt habe. Er habe Achille stets beschwichtigen können, jedoch gegen Ulisse und das Schicksal sei er machtlos.</p>	<p>Der Monolog des Nearco hat keine wirkliche Parallele bei Statius, vordergründig deshalb, da in der Antike die Person des Nearco, in der Rolle des von Thetis gesandten Begleiters des Achills, nicht vorkommt.</p> <p>Die zur Sprache gebrachte Ohnmacht vor dem Schicksal und vor dem Auftrag der Griechen findet sich jedoch in einer knappen Erwähnung des Gedankengangs des Lykomedes wieder (vgl. Szene 2): „Ille, etsi [...] Thetidis mandata movent prodique videtur depositum tam grande deae, tamen obuius ire tot metuit fatis Argivaque bella morari... (Lui, per quanto turbato [...] dal pensiero delle raccomandazioni di Tètide, dall'impressione di aver tradito quel così grande pegno affidatogli dalla dea, ha tuttavia timore ad opporsi a tanti decreti del fato e a ritardare la guerra dei Greci)“</p>

<p>Scena 7: Achille wartet sehnsüchtig auf eine Antwort des Licomede, der ihm gegenüber noch Schweigen bewahrt. Teagene hält Fürsprache für seinen Rivalen: Er selbst könne sich einer so hohen Verbindung sowie dem Schicksal nicht entgegensetzen. Man könne außerdem den beiden Liebenden keinen Vorwurf machen. Wenn jemand eine Schuld trägt, dann sind dies zum einen Amor, zum anderen Thetis, welche die List vor dem König ausgedacht habe. Und schließlich solle sich Licomede den großen Namen des Achille und dessen Nachkommen vor Augen halten.</p> <p>Licomede kann nichts mehr einwenden, pflichtet dem Teagene bei und gibt Achille seine Einwilligung zur Hochzeit mit seiner Tochter. Achille ist übergelukkig und möchte sich gebührend bedanken. Licomede winkt ab und meint, Vater eines solchen Sohnes zu sein, sei Geschenk genug.</p> <p>Mit Achille als Sohn fühle sich Schwere des Alters leichter an.</p>	<p>Statius stellt dem Achill als Fürsprecher vor Lykomedes, abgesehen von Deidameia (vgl. Szene 5), vor allem die Griechen und Odysseus zur Seite:</p> <p>„Tunc et Danai per sacra fide[m]que hospitii blandusque precum compellit Ulixes.</p> <p>(Allora anche i Danai, nel nome die sacri diritti dell'ospitalità, e Ulisse con blande preghiere lo incalzano.)“</p>
<p>Scena ultima: Ulisse kommt, um Licomede seinen wahren Auftrag,</p>	<p>In Bezug auf die Ankunft des Odysseus bei Lykomedes und seinem Versuch, jenem noch den letzten Rest der Wahrheit mitzuteilen, vgl. die Ausführungen zu Szene III, 4.</p>

<p>der ihn nach Skyros gebracht hat, zu offenbaren. Licomede lässt ihn nicht zu Wort kommen; die sich nähernde Deidamia, die von Achille als Braut freundlich begrüßt wird, wirft sich demütig vor die Füße ihres Vaters.</p> <p>Licomede bedeutet ihr, sich zu erheben und verkündet den Anwesenden feierlich, da er nun die Anordnungen des Schicksals kenne, seine Entscheidung.</p> <p>Achille, dessen Herz gleichermaßen Ruhm und Liebe in sich vereint, soll Deidamia zur Frau nehmen und dann mit den Griechen in den Krieg ziehen, aus dem er mit Auszeichnungen wieder zu ihr zurückkehren werde.</p> <p>Alle drei Zuhörenden zeigen sich höchst einverstanden.</p> <p>Der Chor erhebt den Hymenäon.</p> <p>Chor und Festprozession erreichen den Tempel der <i>Gloria</i>, vor dem die Personifikationen von <i>Gloria</i>, <i>Amore</i> und <i>Tempo</i> das Finale bestreiten.</p> <p>Tempo und Amore werden von Gloria als Rivalen, die gegen sie arbeiten, begrüßt.</p>	<p>In der Antike gibt es keinen glücklichen Ausgang der Geschichte, kein „Happy End“: Der antike Achill vereint weder Liebe und Ruhm in sich, geschweige denn in einem ausgeglichenem Maße – im Zusammenhang mit dem Wesen des Peliden ist es geradezu unmöglich bzw. lächerlich, überhaupt je von Ausgeglichenheit zu sprechen.⁶⁹ Außerdem ist es im antiken Mythos von Grund auf klar und ohne Zweifel, dass Achill niemals zu Deidameia nach Skyros zurückkehren würde, wenn er nun nach Troja in den Krieg zieht.</p> <p>Die Hochzeit als formale Besiegelung der bereits eingangenen Verbindung von Achill und Deidameia findet bei Statius seine Entsprechung.</p>
---	---

⁶⁹ Zur Charakterisierung des antiken Achilleus vgl. Abschnitt V.3.2.

Im ersten Schritt wurde nun ein neutraler Vergleich vollzogen: Es wurden Unterschiede sowie Übereinstimmungen zwischen dem Libretto des Metastasio und dem Epos des Statius neben anderen – fragmentarisch erhaltenen – antiken Vorbildern herausgearbeitet. Nur teilweise fand eine Interpretation statt, insofern, dass nur in kurzen Anmerkungen Begründungen für einzelne Veränderungen geliefert wurden. Bewertungen der festgestellten Unterschiede und Abweichungen sowie tiefer gehende Betrachtungen von Hinter- und Beweggründen, Funktionen u.ä. und schließlich Aussagen über den Grad der Veränderung oder gar Verfälschung des antiken Mythos wurden in diesem Abschnitt noch ausgespart. Eine solche Bewertung – die zwangsläufig immer in gewissem Maße subjektiv ausfällt – soll im Folgenden im Vordergrund stehen.

V.3. Zusammenfassende Betrachtung der Unterschiede zwischen Metastasio und Statius

V.3.1. Klassifizierung der Abweichungen

Nach dem angestellten Vergleich, in dem jede Szene einzeln auf Abweichungen untersucht worden ist, konnten Ähnlichkeiten in der Art der Veränderungen, die natürlich im jeweiligen Fall unterschiedlich ausgeprägt sind, festgestellt werden und eine Einteilung derselben in mehrere übergeordnete Kategorien erwies sich als sinnvoll. Die Einteilung in die nachstehend genannten Gruppen stützt sich in erster Linie auf inhaltliche Kriterien. Mit Ausnahme der ersten (**A**) sind die Gruppen noch nicht aussagekräftig in Bezug auf die Beweggründe für die abgeänderte Darstellung; die Zuordnung zu ein und derselben Gruppe bedeutet genauso wenig eine Entsprechung der verschiedenen Abweichungen in Grad und Störfaktor der Veränderung. Aussagen darüber können – zumindest vorerst – nur für jede Abweichung individuell getroffen werden.

Die Gruppen sind wie folgt:

- A. Rein technisch bedingte, d.h. gattungsspezifische Unterschiede, die an der Ausgestaltung der Geschichte in Dramenform liegen, so wie:
 - i. Unterschiede in der Reihenfolge bzw. Anordnung von Szenen und Auftritten der handelnden Personen
 - ii. Ausdehnungen und Wiederholungen von inhaltlich gleichen oder zumindest ähnlichen Szenen und Handlungen

- B. Neuerfindungen von Personen
- C. Andersartige Darstellung der zwischenmenschlichen Beziehung von Achill und Deidameia
- D. Unterschiede in der Darstellung des Zwiespalts des Achilleus
- E. Unterschiede in der charakterlichen Zeichnung anderer handelnder Personen
- F. Glücklicher Ausgang der Geschichte („Happy End“)

Eine dieser geringen Abweichungen, die der Gruppe **A** zugeordnet werden können, d.h. welche nicht ernsthaft stören, weil sie entweder ins Geschehen einzubinden bzw. aus dem in der Antike geschilderten Geschehen herzuleiten sind oder in die Umgebung und in den Zusammenhang des Dramas passen, vor allem des Dramas der Neuzeit, findet sich gleich zu Beginn in der ersten Szene des Librettos (siehe unmittelbar nachstehenden Punkt 1). Vor allem dieses erste „abweichende“, d.h. unterschiedlich ausgearbeitete oder neue Element ist durchaus sinnvoll für die Aufbereitung im Drama, um für den modernen Zuseher die nötigen Hintergrund- und Vorinformationen zu gewährleisten.

Festgestellte Abweichungen der Gruppe **A** sind folgende:

1. Die Anwesenheit von Achill und Deidameia während der Ankunft der griechischen Schiffe:
Die beiden Protagonisten des Dramas werden gleich zu Beginn (in Szene 1 des ersten Akts) vorgestellt und die Lage, in der sie sich befinden, wird präsentiert. (Die Ermahnung des Achilleus durch Deidameia, die hier zum ersten Mal stattfindet, wird schließlich, vor allem bei Metastasio, zu einem der zentralen Inhalte überhaupt.)
2. Dass Deidameia während der Entlarvung des Peliden nicht im Saal anwesend ist und es in Folge nötig ist, ihr davon zu berichten (Szene 9 und 10 des zweiten Akts), ist auffällig, aber nicht wirklich störend. Diese Anordnung des Geschehens dient rein der Ausdehnung der Handlung sowie dem Aufbau der Spannung, indem sie die Vorbereitung für Deidameias temperamentvollen Auftritt, während dessen sie versucht, Achilleus zurückzuhalten, bilden.
3. Genau wie Deidameia ist bei Statius auch Lykomedes bei der Aufdeckungsaktion selbst dabei, somit muss auch er weder von Odysseus, noch von Theagenes oder irgendeinem Dritten über das Geschehene informiert werden (Szene 4 des dritten Akts). Der Auftritt von Nearco, Ulisse und Teagene ist eine weitere Ausschmückung der Handlung. Sie ist höchstens als überflüssig zu werten, jedoch nicht als wirklich störend.

4. Welchen Grund Odysseus für die Landung der Griechen auf Skyros gegenüber Lykomedes angibt, ob er nun vorgeblich eine offizielle Unterstützung durch griechische Landsmänner erbittet oder nur die möglichen Wege nach Troja erkunden will (siehe Ausführungen zu Szene 3 im zweiten Akt), ist für die eigentliche Handlung nicht Ausschlag gebend. Der wahre Auftrag der Gesandtschaft rund um den Laertiaden bleibt zwangsläufig derselbe.

Wenn die Abweichungen dieser Gruppe somit überhaupt als solche bezeichnet werden können, werden diese jedenfalls nicht als störend empfunden. Sie können sozusagen als „Variationen“ oder „Varianten“ in dem Sinne, wie sie auch in der Antike ununterbrochen vorkamen, gelten.

Schon in der zweiten Szene begegnet uns ein erster Vertreter der zu **B** gehörenden Personengruppe: Es gibt eine Reihe von neu erfundenen Personen, die an dem Geschehen im Libretto des Metastasio teilnehmen und in den antiken Quellen nicht erwähnt sind.

Diese Tatsache allein ist noch nicht beunruhigend und noch nicht per se als Abweichung oder Verfälschung zu sehen: Eine Neuerfindung einer Person kann mitunter ganz banal auch nur darin liegen, dass eine Figur oder ein Charakter einer Handlung bei unterschiedlichen Autoren mit jeweils anderen Eigennamen belegt wird. Auch in den unterschiedlichen antiken Versionen des Deidameia-Mythos herrscht beispielsweise Uneinigkeit über die Begleiter des Odysseus bzw. deren Namen (bei Statius heißen sie Diomedes und Agyrtos, bei anderen sind entweder Phoinix und Nestor oder auch Aias dabei⁷⁰). Deren Rolle, d.h. die von ihnen zu erfüllende Aufgabe, bleibt jedoch in allen Varianten die gleiche.

Im Zuge des Szenenvergleichs in Kapitel V.2. wurde die Figur des Nearco als Neuerfindung bei Metastasio erkannt. In der Antike ist nirgends (soweit lässt sich auch aus der Hypothese der Euripides-Tragödie schließen) die Rede von einem Begleiter des Peliden, der von Thetis entsandt worden wäre.

Auch wenn die Kreation einer gänzlich neuen, zusätzlichen Figur im Hinblick auf die antiken Vorlagen zwar eine größere Veränderung verglichen mit einer bloßen Namensänderung ist, finden sich dennoch gleiche Rollen, Funktionen und Aufgaben in allen verschiedenen Versionen (den alten und der modernen), welche eben nur von unterschiedlichen Personen übernommen und ausgeführt werden: Nearco vereint in sich sowohl die Rolle des Erzählers (der über die Geschehnisse berichtet), als auch die Schutzfunktion nicht nur für Achilleus allein (stellvertretend für mehrere Vaterfiguren, die für den Peliden von Bedeutung sind)

⁷⁰ Zu den jeweiligen Begleitern in den verschiedenen Quellen siehe Roscher 1965, Bd. 1, S. 978.

sondern auch für das Paar Achill und Deidameia (stellvertretend für den weiblichen Part einer Amme).

Dringt der Leser also von der Oberfläche etwas weiter in eine interpretierende Reflexion über das Stück vor, empfindet er die Abweichung betreffend die Person des Nearco nicht als störend.

Eine weitere neu erscheinende Person, die zumindest unter diesem Namen noch nicht in der Antike auftritt, ist Arcade. Odysseus kommt zwar niemals, in keiner der Versionen, allein nach Skyros, sondern immer mit verschiedenen Begleitern, aber ein persönlicher Diener, als welcher Arcade beschrieben wird, ist erst in der Neuzeit zu erkennen.⁷¹ Aber auch hier – genau wie im Falle von Nearco – repräsentiert Arcade eine Gesamtheit von Personen und Funktionen. Überhaupt könnte Arcade als Pendant zu Nearco, als Begleiter der gegnerischen Seite des Achilleus, d.h. der des Odysseus, betrachtet werden. Er vertritt die kriegerischen Begleiter Diomedes und Agyrtes, die hier keine Rolle spielen, und bereitet an deren Stelle den geplanten Hinterhalt für Achilleus vor. Auch Arcade hat, wenn gleich in einer weniger wichtigen Form, so doch in gewisser Weise eine erzählerähnliche Aufgabe, z.B. einzelne Handlungsstränge miteinander zu verbinden oder Charakterisierungen einer Person vorzubringen: In Szene 10 des ersten Akts berichtet Arcade dem Odysseus über seine Entdeckungen bezüglich der Identität von Nearco und Pirra; zwei Szenen weiter hält er eine Lobrede auf seinen Herrn und dessen außerordentliche Fähigkeiten. Die Rühmung des Odysseus wäre zwar an dieser Stelle durch Arcade nicht noch einmal zwingend notwendig, da sie durch den Helden selbst kurz davor (in Szene 6) bereits geschehen ist, sie erhält aber durch Arcade erneut Nachdruck und passt vor allem zum Vorbild der Antike.⁷² Die zuvor beschriebene Funktion des Berichterstatters, um die Handlung voranzutreiben oder darauf folgende bzw. geplante Aktionen vorzubereiten, erweist sich bei näherer Betrachtung als überflüssig vor dem Hintergrund des antiken Mythos: Bei Statius ist keine Rede von der Notwendigkeit, vorher Sicherheit darüber zu erhalten, ob Achill Pirra ist. Die griechischen Gesandten wenden gerade die List mit den Waffen und dem Kriegssignal an, um herauszufinden, unter welcher der Mädchengestalten sich der Pelide verbirgt. Sie wissen, dass er als einziger zu den Waffen greifen wird. Somit wird bei Statius kein Auftrag zur vorbereitenden Spionage erteilt und die Aktion des Arcade hinfällig. Die Frage, wozu also Arcade neu erfunden wurde und dann für ihn neue Aufgaben kreiert wurden, ist berechtigt. Der Störfaktor hinsichtlich seiner Person ist aber aus den oben genannten Gründen sehr gering. Obwohl er vordergründig als Diener des Laertiden fungiert und keine eigenen Interessen verfolgt, wie es Diomedes, Aias oder Phoinix und Nestor als Krieger oder

⁷¹ Weder die Hypothese der Euripides-Tragödie noch der einschlägige Kommentar von Kannicht nennen eine derartige Rolle unter den Beteiligten. Vgl. Kannicht 2004, 665-670.

⁷² Vgl. Abschnitt über Odysseus in Kapitel V.3.3.

zumindest am Feldzug Beteiligte sehr wohl tun, da ja auch in gewisser Weise ihr eigenes Leben von der Teilnahme des Achill am Kampf abhängt, kann die Ersetzung der antiken Begleiter durch Arcade auch einfach genauso als Variation des Mythos angesehen werden, wie sie bereits in der Antike ständig geschah.

Ganz anders als mit Nearco und Arcade verhält es sich mit der dritten Figur, die bei Metastasio als gänzlich neu im Vergleich zu Statius erscheint: Theagenes, der eigentliche Nebenbuhler des Peliden, der von Lykomedes als Bräutigam für Deidameia auserkoren wurde, sich dann selbst aber in seinen Konkurrenten als vermeintliche Pirra verliebt, findet nicht in geringster Weise ein Vorbild in den antiken Versionen. Auch eine allgemeine, von einer bestimmten Person losgelöste und auf andere übertragbare Funktion im Zusammenhang mit dem ursprünglichen Inhalt des Mythos kann an Theagenes nicht festgemacht werden. Seine Rolle ist tatsächlich eine völlige Neuerfindung und hat mit der eigentlichen Aussage der Geschichte von Achills Aufenthalt auf Skyros nichts zu tun. Der Auftritt von Theagenes dient rein der Unterhaltung und Belustigung des zeitgenössischen Publikums. Durch Verstrickung der Handlung und Verwechslungsspiele wird die ganze Handlung ausgeschmückt und ausgedehnt, was sich wiederum auf den Aufbau von Spannung auswirken soll, indem der Höhepunkt derselben hinausgezögert wird.

Da die Rolle des Theagenes mit dem Inhalt und der Botschaft der antiken Versionen nichts gemeinsam hat, liegt das Bedürfnis nahe, eine Begründung für den Einsatz der Figur eines Nebenbuhlers anderswo zu suchen. Da die Schöpfung des Stücks von Metastasio einen ganz konkreten Anlass hatte, nämlich die Hochzeit zwischen Maria Theresia und Stephan von Lothringen, sollen die Protagonisten der Oper, Achill und Deidameia, ganz eindeutig mit dem kaiserlichen Brautpaar in Verbindung gebracht werden, was der glückliche Ausgang der Handlung mit der Heirat auf Skyros beweist. In der Folge drängt sich auch durchaus die Frage auf, ob denn die Person des Theagenes ebenfalls ein Vorbild in der Realität, d.h. in der nahen Umgebung der Thronfolgerin hatte und Stephan zuvor mit einem Konkurrenten in der Werbung um seine Zukünftige konfrontiert war, was jedoch hier nicht weiter verfolgt werden soll.

Eine alternative, weit banalere Erklärung erscheint als die logischere bzw. vernünftiger. Wie andere Dramen von zeitgenössischen Autoren aus der italienischen und französischen Klassik des 18. Jahrhunderts zeigen, waren Intrigen- und Verwechslungsspiele dieser Art ein beliebter Baustein für Dramen und Schauspiele.

Zwar gelten die metastasianischen drammi bereits als gestrafft und gereinigt von dem bunten Treiben, wie es in der vorangegangenen Librettistik geherrscht hatte. Sie seien von „allen Nebensächlichkeiten wie Göttergestalten, komischen Figuren und unmotivierten Nebenhandlungen rigoros gereinigt“ und die Intrigen „raffiniert durchdacht und aufs Feinste

gesponnen“.⁷³ Bei Metastasio bestünde dieses fein gesponnene Intrigenspiel nicht mehr nur zum Selbstzweck, sondern um seelische Konflikte hervorzurufen, „die zur moralischen Läuterung der Helden und zum Sieg der sittlichen Ordnung führen“.⁷⁴ Inwieweit nun diese Feststellung hinsichtlich der rigorosen Reinigung von unmotivierten Nebenhandlungen und dem Auftreten von Göttergestalten tatsächlich auf den *Achille in Sciro* zutrifft, sei dahingestellt, soll jedoch hier nicht weiter hinterfragt werden. Das Erscheinen des Theagenes auf der Bildfläche und die um seine Figur gesponnene Geschichte ist immerhin durch die genannten Umstände, d.h. als Folge der vorherrschenden Praxis, ausreichend erklärt.

Dennoch, obwohl es nun nachvollziehbar ist, warum die Figur des Theagenes von Metastasio in seinem Libretto eingebaut wurde bzw. woher er die Inspiration dazu erhalten hatte, ist, im Vergleich mit der Antike und der Aussage der ursprünglichen Versionen dieses Mythos, diese Neuerfindung in der Tat eine Verfälschung und das Ausmaß an Störung ist hoch für einen Leser, der den alten Mythos kennt und vordergründig keine Begründung oder Motivation für das Erscheinen des Theagenes finden kann.

Bei den Veränderungen der Gruppe **A** und **B** ging es um technische Belange, um die Anordnung von Szenen und Auftritten von Personen bzw. deren generelle Existenz, welche entweder begründet war durch eine spezielle, feststellbare Funktion für den Inhalt, wie er in der Antike vermittelt wurde, oder aber in diesem Sinne ganz und gar nicht nachvollziehbar.

In den nächsten Gruppen, von **C** bis **E**, stehen das Verhalten und die charakterliche Zeichnung der verschiedenen am Geschehen beteiligten Personen im Vordergrund.

Wenn nun der Grad der Abweichungen ermittelt werden soll, Hintergründe für Ähnlichkeiten und Unterschiede im präsentierten Verhalten von Achill, Deidameia oder Lykomedes untersucht werden sollen, ist eine Charakterisierung des Haupthelden Achilleus auf Basis der antiken Quellen angebracht, um auch in weiterer Folge überhaupt die Aussage, das heißt das Wesen des originalen Mythos verstehen zu können.

⁷³ Vgl. Abert 1994, 66.

⁷⁴ Ebenda, 67.

V.3.2. Charakterisierung des Achilleus⁷⁵

V.3.2.1. Allgemein

In der Ilias gilt Achilleus als der „Beste der Achaier“ (ἄριστος Ἀχαιῶν) und erhält in unzähligen Gleichnissen verschiedenste Auszeichnungen: Alle Objekte, mit denen er verglichen wird – verschiedene Naturelemente, Feuer und strahlende Gestirne – bezeugen seine große Macht, Kraft, Erhabenheit, Bedrohung und Unbesiegbarkeit. Homer erhebt seinen Protagonisten dadurch über seine menschlichen Kriegsgefährten: Achill ist nicht einer unter seinesgleichen. Er ist nicht einfach nur so der beste und schnellste Kämpfer. Als Sohn der Thetis ist er von Natur aus ein Halbgott. Obwohl er auch immer nur zur Hälfte göttlich bleiben wird und somit, genau wie seine Mitstreiter, sterblich ist, wird er dennoch in mancherlei Hinsicht sogar gleich den wahren Göttern behandelt und erhält weitere Attribute und Charakteristika, die sonst in der Ilias den Göttern vorbehalten sind: „This relationship [erg. to the divine] goes far beyond his blood tie to the gods through his mother, the sea goddess Thetis. It is clear from the first word of the poem, *menin*, a form of the word *menis*, [...]. Achilles is the only mortal in the poem of whom this word is used.”⁷⁶

Alle werkimmanenten Interpretationen und Definitionen des Wortes μῆνις bezeugen die äußerst wichtige Stellung und den gewaltigen Einfluss, welche derjenige innehat, dessen μῆνις erregt wird: Die μῆνις fungiert als Mittel oder Möglichkeit, die „kosmische Ordnung“ aufrecht zu erhalten⁷⁷. Achill wird damit an die Spitze der menschlichen Hierarchie gesetzt und gilt als Garant für Ordnung im Kosmos und in der Gesellschaft. Er wird damit nicht nur auf die Ebene der Götter erhoben, sondern wird zur eigentlichen Leitfigur – an Stelle von Agamemnon – für seine Kameraden. Agamemnon hingegen ist nicht nur selbst nicht fähig, diese Rolle zu übernehmen, sondern ist sogar derjenige, der Achills μῆνις auslöst, also die genannte Ordnung ins Wanken bringt. Dass aber Achilleus, der in sich selbst so wenig Ruhe und Ausgeglichenheit, eben Ordnung, besitzt, für gerade diese um sich herum sorgen soll, ist gewissermaßen paradox. Immerhin ist seine μῆνις, wie wir in den ersten Versen der Ilias erfahren, der Grund für so viel Leid und unnötige Tode auf beiden Seiten, der trojanischen sowie auch der griechischen.

Das Wort μῆνις bzw. dessen Zuordnung zu Achilleus ist bereits ein erster Hinweis auf den großen Zwiespalt, durch den die Persönlichkeit des Peliden in höchstem Maße charakterisiert ist.

⁷⁵ Die hier auf die wichtigsten Aussagen zusammengefasste Charakterisierung des Achill ist in ausführlicherer Form nachzulesen in Hörmanseder 2009, 72-93.

⁷⁶ Schein 1984, 91.

⁷⁷ Muellner 1996, 26.

Ähnlich paradox erscheint die Tatsache, dass der beste und brutalste Kämpfer, der tausenden Menschen den Tod bringt, gleichzeitig heilende Kräfte besitzt⁷⁸, was ihn besonders wertvoll und zu einem Hoffnungsträger für seine Mitmenschen macht.

Auch diese Eigenschaft verleiht dem Peliden gottgleiche Bedeutung: Er wird neben die göttlichen Heiler Apoll und Asklepios gestellt. Achills Fähigkeiten sind „presumably as great as the professional healers’, since Cheiron was his and Asklepios’s common teacher“⁷⁹.

In der Ilias erfährt der Leser bzw. Zuhörer also einerseits von der „ruhigen“ Seite des Achilleus, von seiner musischen Kunstfertigkeit, von seiner Begabung, sich die Zeit mit Gesang und Leierspiel zu vertreiben, sowie nicht zuletzt von seinen Fähigkeiten als Heiler. Dieser angenehmen Seite des Peliden, d.h. den unterschiedlichen Darstellungen und Betonungen der φιλότις, die bei Homer durchscheinen, steht die brutale Seite des Achill gegenüber: Achilleus ist gewalttätig und grausam, auch, oder vor allem, in der Ilias: Nach der Tötung des Hektor gibt er sich nicht allein damit zufrieden, seinen Freund Patroklos gerächt zu haben, sondern geht noch einen Schritt weiter in seiner Rohheit und schändet den Leichnam des Priamossohn, indem er ihn an den Füßen an seinen Wagen bindet und ihn durch den Staub dahinschleift, um ihn dann den Hunden zum Fraß vorzuwerfen.⁸⁰ Den Gipfel an Grausamkeit bildet die Gefangennahme von zwölf trojanischen Jünglingen im Skamander, welche er mit sich führte, um sie am Scheiterhaufen des Patroklos zu opfern.⁸¹ Achilleus kann zwar Freundlichkeit und Menschlichkeit zeigen und stellt sich auch selbst oft als freundlich und gutmütig dar. In Wirklichkeit tut er aber nichts, woraus er nicht für sich selbst einen Nutzen ziehen kann. Wenn dieser behauptet, er habe die ganze Zeit selbstlos gekämpft und sein Leben riskiert, nur um Agamemnon bzw. Menelaos zu ihrem Recht zu verhelfen⁸², dann entspricht dies insofern nicht der Wahrheit, als er nicht selbstlos kämpft, sondern ganz im Gegenteil sein Einsatz im Kampf ja ihm selbst die Gelegenheit bietet, sein Bedürfnis nach Ruhm und Ehre zu befriedigen.

Der Versuch, eine Begründung dafür zu finden, warum Achilleus einerseits die erwähnte herausragende Position unter seinen Kameraden innehat, andererseits zu solcher Sturheit, Grausamkeit und Eitelkeit neigt, führt unweigerlich zu einer näheren Betrachtung seiner Mutter Thetis und deren Rolle sowohl allgemein in der Götterwelt als auch gegenüber ihrem Sohn. Achills Besonderheit liegt nicht nur an der göttlichen Natur seiner Mutter. Thetis selbst

⁷⁸ Achilleus als Heiler findet sich sowohl in Bildzeugnissen (Darstellung des Achilleus beim Verbinden des verwundeten Patroklos auf der Sosias-Schale) als auch in der Ilias: Im elften Gesang wird in der Rede des Eurypylos auf Achills heilende Kräfte verwiesen.

⁷⁹ King 1987, 9.

⁸⁰ Vgl. II. 22, 395 - 403 und II. 23, 21.

⁸¹ Vgl. II. 21, 26 - 30 und II. 23, 174 -176.

⁸² II. 9, 317 - 332.

gilt auf den ersten Blick nicht als außerordentlich wichtige Göttin. An verschiedenen Stellen in der Ilias klagt sie über ihre Machtlosigkeit und ihr Schicksal, Mutter eines solchen Sohnes geworden zu sein: Achilleus bereite ihr stets nur Sorgen, da er sein ganzes Leben lang kämpfen muss, eben weil er ein so tapferer Krieger ist, und sie ihm nicht beistehen könne, sondern zusehen müsse, wie er sich abmüht.⁸³ Vor allem aber bekümmert sie, dass es ihr nicht möglich war, einen unsterblichen Sohn zu gebären, da sie mit einem sterblichen Mann verheiratet wurde, den sie sich nicht selbst erwählt hatte.⁸⁴ Hinter dieser Klage steckt bereits die Anspielung auf die eigentliche, doch nicht so geringe Macht der Thetis, die im Grunde erst durch ihre Verheiratung eingeschränkt wurde. Thetis ist im Laufe ihres Lebens verschiedenen olympischen Göttern in schwierigen Lagen zu Hilfe gekommen. Nicht nur Dionysos und Hephaistos⁸⁵ sind ihr somit zu Dank verpflichtet, sondern sogar Zeus selbst steht in ihrer Schuld. Einerseits hat sie den Göttervater einst vor den übrigen Olympiern gerettet, als diese ihn fesseln wollten. Andererseits ist es aber gerade Zeus gewesen, der den sterblichen Peleus als Ehegatten für Thetis ausgewählt hat: Gemäß der Prophezeiung der Themis würde der Sohn der Thetis einst stärker sein als dessen Erzeuger. Da nun Zeus selbst es war, der mit Poseidon in der Werbung um Thetis als Braut konkurrierte⁸⁶, sah er sich gezwungen, jene mit einem Menschen zu vermählen, um so der Gefahr zu entgehen, einst von dem aus dieser Verbindung entstandenen Spross besiegt und vom Götterthron gestürzt zu werden. Damit ist Zeus nicht nur Thetis, sondern auch dem Achilleus in gewisser Weise etwas schuldig, da er dem Peliden die große Stärke, die er laut der Weissagung bekommen hätte können, vorenthalten hat. Pointiert formuliert kann Achill als „entgangener Zeussohn“ bezeichnet werden. Aus dieser komplexen Situation ergeben sich verschiedene Verbindlichkeiten: Thetis kann von Zeus Unterstützung fordern, und zwar sowohl für sich selbst, als auch noch vielmehr für ihren Sohn. Achilleus stellt auch von sich aus Forderungen an Zeus sowie auch an seine Mutter, die ihn sterblich geboren hat. Der Anspruch des Achill ist gewaltig und sprengt jeden Rahmen. Er meint, alles zu können und zu dürfen, da er unter dem Schutz des Göttervaters steht. Er verliert den Bezug zur Realität und wird größenwahnsinnig: Da er weiß, dass er der beste Krieger ist, will er einerseits alles erreichen und bildet sich ein, dies auch zu können; andererseits erwartet er von jedem, mit dem er zu tun hat, ganz gleich, ob Mensch oder Gott, dass dieser ihm Ehre erweist und das tut, was Achilleus verlangt.

Bekannt und bezeichnend ist die trotzig Reaktion des Achill auf die Wegnahme der Briseis durch Agamemnon. Es ist zwar verständlich, dass Achill in seiner Ehre (und in seinem

⁸³ Vgl. II. 18, 54-62.

⁸⁴ Vgl. II. 18, 429-434.

⁸⁵ Vgl. Hörmanseder 2009, 79f.

⁸⁶ Erzählung bei Pindar: Isthm. 8, 27-37.

Herzen) gekränkt ist. Die große Sturheit und Kältherzigkeit äußern sich aber deutlich im 9. Gesang, als er nicht fähig ist, Großmut zu zeigen und die Entschuldigung des Agamemnon anzunehmen, der ihm Briseis zurückerstatten will und ihn bittet, wieder in den Kampf einzutreten, um die eigenen Genossen zu unterstützen. Die drei Gesandten appellieren neben der Überbringung des Versöhnungsangebots von Agamemnon an die viel gerühmte φιλότης des Peliden⁸⁷. Achilleus ist jedoch nicht im Geringsten bereit, diese durch Taten zu beweisen. Das Schicksal seiner Gefährten, die ohne ihn wehrlos sind, ist ihm völlig egal. Er will keine Versöhnung mit Agamemnon, es ist ihm nicht genug, dass Agamemnon „zu Kreuze kriecht“, er will ihn und alle anderen bluten sehen. Er ist bereit, Leben zu opfern, nur um die Ehrerweisung, die er verlangt, zu erhalten.

Dass Achilleus es nicht schafft, mit seiner besonderen Stellung vernünftig umzugehen, ist aber vor allem auch deshalb nicht verwunderlich, da nicht nur seine eigenen Anforderungen an sich und seine Umwelt im Raum stehen. Er spürt permanent die Erwartungen von verschiedensten Seiten seiner Umgebung. Der Pelide ist aus Skyros zur Unterstützung geholt worden, weil ohne ihn Troja nicht eingenommen werden kann. Das gesamte griechische Heer erwartet von ihm vollen Einsatz im Kampf und dass er ihnen zum Sieg verhilft. Zuletzt geht auch ein gewisser Druck von seinen Eltern aus: Peleus, welcher in Phthia zurückgeblieben ist, hat explizit den Auftrag ausgesprochen, Achilleus solle sich stets im Kampf auszeichnen und den anderen überlegen sein.⁸⁸

In der Ilias spielt Thetis in diesem Zusammenhang eine herausragende, und zwar zwiespältige Rolle. Sie vermittelt doppelbödige Botschaften: In den erwähnten Klagereden stellt sie sich als hilflose Mutter dar, die zusehen muss, wie ihr eigener Sohn seinem Tod entgegen rennt, ohne ihm in irgendeiner Weise helfen zu können. Dabei wäre gerade Thetis, nach allem, was wir bisher über sie und ihren Einfluss in der Götterwelt erfahren haben, in der Lage, ihren Sohn vor dem frühzeitigen Tod zu bewahren: Vordergründig besteht für Achilleus ja die Wahl zwischen einem langen Leben oder einem ruhmvollen aber allzu kurzem. Tatsächlich aber suggeriert Thetis ununterbrochen ihrem Sohn, dass es keine andere Möglichkeit für sein Leben gebe, als sich im Kampf Ruhm zu erwerben. Das Verhalten der Göttin zeigt, dass sie ihren Sohn in Wahrheit gar nicht vor dem Tod retten will, da dies ein Leben ohne Ruhm bedeuten würde: „...preserving a hero from death means denying him a heroic life.“⁸⁹ Es ist somit klar, was für Thetis höhere Priorität hat.

Das Thema der Sterblichkeit des Achilleus und der Zwiespalt, der sich ihm stellt im Zuge der Entscheidung zwischen glücklichem, ruhigen aber ruhmlosen Leben mit Deidameia und

⁸⁷ Zur philotes vgl. die Werke von Zanker (1994) und Kim (2000) sowie die detaillierten Ausführungen in Hörmanseder 2009, 86ff.

⁸⁸ Vgl. Il. 11, 783-4;

⁸⁹ Slatkin 1991, 42.

unsterblichem Ruhm und frühem Tod in Troja ist zwar die Voraussetzung für die Geschichte von Achill auf Skyros; jedoch ist in der Variante des Mythos, welche Statius in seinem Werk verarbeitet hat und die auch für Metastasio die Grundlage darstellt, die Position von Thetis ganz klar und nicht so zwiespältig beschrieben wie in der homerischen Mythologie: Hier ist ihr Wunsch relativ eindeutig, nämlich der, Achill vor dem Zug nach Troja und somit vor dem Tod zu bewahren.

Letztlich geht die Rechnung, die Achill für sich gemacht hat, nicht auf: Sein Größenwahn führt unweigerlich zum Scheitern. Je mehr er erreichen will, desto mehr Schaden fügt er sich damit zu. Achilleus muss ständig Niederlagen einstecken. Seine trotzige Reaktion auf die Schmähung durch Agamemnon, nach der er sich aus dem Kampf zurückzieht, um den Griechen zu schaden, wodurch er sich Genugtuung erhofft, führt letztendlich zum Tod seines besten Freundes Patroklos. Die größte aller Niederlagen, welcher der Held unterliegt, ist seine Sterblichkeit. Er, der beste von allen, der in gewissem Maße das Schicksal aller in der Hand hat, ist selbst nichts desto weniger seinem eigenen Schicksal ausgeliefert. Auch wenn er dies nicht wahrhaben und dagegen ankämpfen möchte und deshalb ständig neuen Ruhm erwerben will, damit dieser ihn unsterblich mache, kann er dem Tod nicht entinnen.

„A preeminent concern of our *Iliad* is the problem of mortality.“⁹⁰ Das größte Problem daran ist, dass Achilleus seine Sterblichkeit nicht akzeptieren kann. Außerdem wird die Situation für den Peliden noch schwerer erträglich, da ihm permanent von anderen – in erster Linie von seiner Mutter – diese menschliche Schwachheit vor Augen gehalten wird.

Dieser Zwiespalt, der das Leben des Achill kennzeichnet, ist aber nicht nur in der *Ilias* ein Thema, ein „preeminent concern“, sondern besteht für alle Mythen und Erzählungen über den Helden.

In meiner Arbeit „Achill und die Frauen“ steht die gestörte Beziehung Achills zu dem weiblichen Geschlecht im Zentrum. Es wurde gezeigt, dass auch im Umgang mit Frauen Achilleus seinem Größenwahn, d.h. der Überzeugung, dass ihm alles zustehe und er jede Frau bekommen müsse, auf die er es abgesehen hat, ausgeliefert ist und dass auch hier sein Scheitern vorprogrammiert ist: Jede Begegnung mit einer weiblichen Person endet in irgendeiner Weise in einer Katastrophe oder in einer Tragödie. Er verlässt Deidameia sowie seinen ungeborenen Sohn für immer, weil er der Pflicht bzw. seinem Ruhmstreben nachgibt und in den Krieg nach Troja zieht. In der Geschichte um Polyxena geht alles schief, was nur schief gehen kann. Achilleus bekommt sie nicht, weder als Beute und Sklavin noch als „Instrument“ zur Befriedigung seiner sexuellen Begierde. Nebenbei wird er sogar dazu veranlasst, einen brutalen, scheinbar unbegründeten Mord zu begehen. Penthesileia muss

⁹⁰ Ebenda, 33.

der Held erst töten, um sich in sie verlieben zu können. Und schließlich kann er auch mit Briseis nicht glücklich werden, da sie ihm zunächst weggenommen wird, was zu kindischem Trotz und in der Folge zu todbringender Raserei führt; und als er sie dann später wieder zurückerhalten hat, sieht er bereits unmittelbar seinem Tod ins Auge.⁹¹

Alle diese Beispiele haben gezeigt, dass Frauen bzw. der Umgang mit ihnen den Kriegshelden unsicher und aggressiv machen. Gegenüber Frauen Emotionen zuzulassen oder gar zu zeigen hieße für ihn den Verlust von Manneskraft und Macht, eben von der für ihn so wichtigen Kontrolle, auch wenn diese nur eine seiner Illusionen ist.⁹²

V.3.2.2. Psychologische Deutungen

Die heutigen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Ilias finden in vielfältiger Weise und ausgehend von vielen verschiedenen Disziplinen statt: Neben den rein sprachlichen und literarischen Interpretationen finden sich auch philosophische, psychoanalytische oder therapeutische. Zwei Beispiele für psychologische Deutungen von Achills Verhalten sollen hier noch kurz genannt werden.

Der amerikanische Psychiater Jonathan Shay vergleicht in seinem Werk „Achill in Vietnam“ das Erlebnis vom Tod des Patroklos und das daraus resultierende brutale Verhalten des Peliden mit den Lebensgeschichten der amerikanischen Vietnamkrieger, im Besonderen mit den Kriegstraumata, welche jene erlitten haben.⁹³ Shay arbeitete mit Kriegsveteranen, die ihren engsten Kameraden verloren hatten, und beobachtete als Reaktionen auf dieses Trauma Versuche von Selbstverstümmelung (diese sind in der Ilias im 18. Gesang sichtbar, als Achilleus „sein Haupt mit Staub überschüttet, sein Gesicht entstellt und seine Haare rauft“⁹⁴), das Gefühl oder zumindest den Wunsch, selbst tot zu sein⁹⁵, und schließlich das Verfallen in einen Zustand der höchsten Raserei. Die notwendige Voraussetzung für das

⁹¹ Vgl. Hörmanseder 2009, 85f. sowie die jeweiligen Kapiteln zu den verschiedenen Frauen im Detail.

⁹² Gerade wenn nun von dem „Verlust der Männlichkeit“ die Rede war, muss in diesem Zusammenhang noch einmal die Situation besonders vor Augen geführt werden, welche den Aufenthalt des Achill auf Skyros auszeichnet, nämlich die Verkleidung als Mädchen und der damit verbundenen Verleugnung seiner Persönlichkeit und seiner Manneskraft. Diese speziellen Umstände der Skyrosepisode vervielfachen die im Vorhergehenden beschriebene, allgemein schwierige Lage, in der sich der Pelide befindet, noch einmal mehr. Von einer anderen Seite betrachtet ergäbe sich jedoch auch eine Interpretation dahingehend, dass Achilleus in der Skyrosepisode tatsächlich fähig ist, Emotionen zu empfinden und sie zuzulassen, gerade weil dies, wenn er schon mit dem Verlust seiner Männlichkeit konfrontiert worden ist und die Verkleidung – zumindest vorübergehend (bis der Krieg in Troja vorbei sei) – hinnehmen musste, dann für ihn als vermeintliches Mädchen leichter zu argumentieren war bzw. er es sich einfach erlaubte.

⁹³ Shay spricht vom „post-traumatic stress disorder (PTSD)“, von posttraumatischen Persönlichkeitsstörungen, an welchen die Kriegsveteranen, die er als Patienten behandelt, leiden.

⁹⁴ Vgl. Il. 18, 23 - 27.

⁹⁵ Vgl. Il. 18, 34: „Denn er (Antilochos) fürchtete, er könnte sich die Kehle abschneiden mit dem Eisen“.

Erreichen des so genannten „Berserkerzustandes“ ist laut Shay ein dem Tod des Gefährten vorausgehender „Verrat an dem, was recht ist“⁹⁶; dieser Verrat ist im Falle des Achill in der Kränkung durch Agamemnon und durch die Wegnahme der Briseis gegeben. Mit der Deutung von Shay sind zwar Achills Grausamkeiten am Ende der Ilias, nach dem Tod des Patroklos, erklärt bzw. begründet worden. Dem eigentlichen Charakter des Peliden wird aber in diesem Zusammenhang keine Beachtung geschenkt. Anders als Shay zieht W. Thomas MacCary für seine Charakterisierung von Achilleus bereits dessen Kindheit heran. Er erklärt nicht nur eine konkrete Handlung oder einen Anfall von Wut und Zorn, sondern betrachtet das generelle Verhalten des Peliden: In dem philosophisch-psychoanalytischen Modell, welches er in seinem Buch „Childlike Achilles“ der Interpretation des Iliastextes zu Grunde legt, spielen „the relevant precepts of Freudian and post-Freudian psychology (basically the theory of narcissism and “mirroring“)⁹⁷ die Hauptrolle. Die frühkindlichen Erfahrungen und Erlebnisse des Achill, soweit sie aus dem Mythos und dem Werk des Homer fassbar sind – „the poem evokes traces of early childhood experience“⁹⁸ –, geben Anlass für MacCary, die Diagnose eines so genannten „Achilles-Komplexes“ zu stellen:

„We thus posit an ‘Achilles complex’ as the thematic core of the Iliad, and a formative stage in the development of every male child. If the mother, and after her other women and the world as such, is not validated by ‘proto-oedipal’ conflict, but narcissistic preoccupation continues, then there is no orientation of desire outwards, no libidinal investment of true objects; [...] without the orientation of desire toward an other outside the self – the mother and her various sublimations and transferences – there is no true opposition, no tension, to stabilize and define the self.“⁹⁹

Achilleus befindet sich also nach wie vor in der prä-ödipalen Phase, d.h. der Ödipus-Komplex wurde niemals in notwendigem Maße durchlebt und abgeschlossen, da der Vater zu wenig präsent war und deshalb nicht mit dem Sohn um die Mutter gebuhlt hat. Die Mutter „gehörte“ ganz selbstverständlich nur dem Sohn allein, er genoss „unquestioning maternal support“¹⁰⁰. Die Voraussetzungen für den Achilles-Komplex sind bei Achill ganz klar gegeben: Eine übermächtige und stets präsente Mutter gegenüber einem schwachen und nicht verfügbaren Vater. „His mother is always there helping and his father is never there discouraging, [...]“. This reading also gains support from the father-replacement figures we see in Phoenix and Priam and Nestor, and in Achilles’ own memories of Peleus as weak and

⁹⁶ Shay 1998, 33.

⁹⁷ MacCary 1982, Preface.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Ebenda, 95.

¹⁰⁰ Ebenda, 93.

ineffective: they are all impotent old men who can only talk, not fight.”¹⁰¹ Von Thetis dagegen kann Achilleus alles fordern und er bekommt von ihr, was er will, vor allem ihre ungeteilte Aufmerksamkeit. In Folge sind der Narzissmus („narcissistic preoccupation“) und die übermäßige Selbstbezogenheit bei Achilleus besonders ausgeprägt. Viel gravierender ist jedoch die Konsequenz des nicht durchlebten Ödipus-Komplex für sein Verhalten bzw. seine Einstellung gegenüber Frauen: Da dem Sohn im Kindesalter niemals vom Vater der Anspruch auf die Mutter strittig gemacht worden war, er sie gleichzeitig nie als Objekt der Begierde wahrnahm, nahm die Mutter niemals die Stellung als Frau ein, welcher der Sohn Wertschätzung entgegengebracht hätte; abgesehen davon, dass er diese Wertschätzung in der Folge auch für keine andere Frau aufbringen kann, bestand auch nie die Notwendigkeit (durch die unterbliebene Konkurrenz des Vaters), das Interesse von der Mutter auf andere Frauen zu verlagern.

Achill ist von Natur aus bzw. auf Grund des Komplexes egoistisch und denkt nur an sich. Er nimmt die immense Aufmerksamkeit für seine Person, die von seiner Mutter ausgeht, als selbstverständlich und erwartet sie in der Folge von allen, die ihn umgeben. Er kennt keine Kompromisse, denkt, er kann alles haben, was er will, und wenn sich einmal jemand diesem Willen nicht fügt und sich gegen ihn stellt, dann reagiert er trotzig, sinnt auf Rache und bleibt stur in dieser Haltung.

V.3.2.3. Zusammenfassung

Achills Leben ist gekennzeichnet durch einen großen Zwiespalt: Auf der einen Seite stehen seine Großartigkeit und Ausgezeichnetheit, welche er nicht nur für sich selbst ständig unter Beweis stellen muss, sondern welche auch von seiner Umwelt von ihm gefordert werden, auf der anderen Seite wird er immer wieder mit seiner Sterblichkeit konfrontiert. Diese bekommt noch mehr tragisches Gewicht dadurch, dass er seine Schwachheit nicht akzeptieren kann und ununterbrochen dagegen ankämpfen will. Sein innerer Kampf spielt auch in den Beziehungen zu Frauen eine große Rolle. Frauen sind grundsätzlich zwar wichtig für den Helden, da sie, als Kampfpreise und „Beute“ betrachtet, seine Stellung als tapferer und herausragender Krieger sichern, und außerdem, weil sie ihm die Bestätigung seiner Männlichkeit geben. In seiner Selbstbezogenheit ist er aber weder fähig, einer Frau tatsächlich einen Platz in seinem Leben einzuräumen, noch kann er ihr als Person Wertschätzung entgegen bringen. Solange ihm die Frau als Schmuck dient, ist er friedlich.

¹⁰¹ Ebenda.

Wenn sich aber eine Frau nur irgendwie als Frau bemerkbar macht, wenn sich beispielsweise in Achilleus Gefühle regen oder wenn er sich durch sich selbst oder auch durch andere in seiner Begierde ertappt fühlt, oder wenn die Frau beginnt, Forderungen an ihn zu stellen oder ihn in irgendeiner Weise unter Druck zu setzen, dann wird er unsicher und aggressiv, er rastet aus und verliert vollends die Kontrolle.

V.3.3. Die Charaktere bei Metastasio

Vor dieser Zeichnung seiner Persönlichkeit erscheint der Achilleus des Metastasio als ein grundlegend anderer Mensch. Beim neuzeitlichen Achilleus ist keine Spur von Aggression zu erkennen. Er wirkt zwar durchaus manchmal wie ein verspielter kleiner Junge, dessen Faszination durch äußere Einflüsse schnell geweckt ist und der deshalb schnell dazu neigt, die Kontrolle oder die Selbstbeherrschung zu verlieren und seinen Bedürfnissen als Mann freien Lauf zu lassen – dahingehend ist das ständige Vergessen um die Notwendigkeit seines Versteckspiels und der Frauenkleider zu deuten. Aber in keiner Situation zeigt der Jüngling auch nur einen Anflug von Gewalt oder Brutalität und was die Aggression betrifft, so würde sich der eine oder andere Leser, der mit dem Peliden in seiner misslichen Lage der Verleugnung seiner selbst mitfühlt, sogar manchmal wünschen, dass er mehr Aggression, im Sinne von Einsatz, an den Tag lege. Bei Metastasio sieht es fast so aus, als ob teilweise die Rollen zwischen Achill und Deidameia vertauscht seien: Hier ist es Deidameia, die die Macht über Achill innehält. Sie ist diejenige, die ihn permanent ermahnt und ihn, wenn auch auf geschickte und unterschwellige Art und Weise, unter Druck setzt, indem sie in ihm ein schlechtes Gewissen verursacht und mit Schuldzuweisungen arbeitet: Es wäre nämlich seine Verantwortung und läge in seiner Macht, zu entscheiden, was mit ihnen als Liebespaar geschehe. Wenn Achill seine Verkleidung beibehalte und sich nicht entlarven ließe bzw. nicht stets in Versuchung gerate, sich selbst zu verraten, dann würden sie nicht getrennt werden; dann wäre Deidameias Wohlbefinden gewährleistet, andernfalls würde sie durch Achilleus Handeln todunglücklich gemacht.

Einige Textbeispiele sollen die Furcht in Deidameias Aussagen deutlich machen:

*I, II: Deidamia: (turbata) Come! ch'io parta e lasci
te in periglio sí grande? Ah! tu, lo vedo,
ne saresti capace, e dal tuo core
misuri il mio. So già, crudele...*

I, VIII: Achille: *E questa gonna è poco?*

Deidamia: *Che val, se la smentisce
ogni tuo sguardo, ogni tuo moto? I passi
troppo liberi son; troppo è sicuro
quel tuo girar di ciglio. Ogni cagione
basta a farti sdegnar; nè femminili
son poi gli sdegni tuoi. Che piú? Se vedi
un elmo, un'asta, o se parlar ne senti,
già feroce diventi;
escon dagli occhi tuoi lampi e faville:
Pirra si perde e comparisce Achille.*

II, VII: Deidamia: *(Ingrato!
questi di poco amor segni non sono?)*

...

Deidamia: *Pirra, se m'ami,
seconda il genitore.*

III, III: Deidamia: *E ben, giacché ti costa
si picciola pieta pena sí grande,
piú non la chiedo. Or da te voglio un dono
che è piú degno di te. Parti; ma prima
quel glorioso acciario
immerge in questo sen. L'opra pietosa
giova ad entrambi. Ad avvezzarti. Achille,
tu cominci alle stragi; io fuggo almeno
un piú lungo morir. Tu lieto vai
senz'aver chi t'arresti; io son contenta
che quella destra amata,
arbitra di mia sorte,
se vita mi negò, mi dia morte.*

Dass Deidameia es ist, die das Ruder in der Hand hat, sieht Mellace, zusätzlich zu ihren Aussagen, vor allem an ihrer Gestik:

„Anche Deidameia presenta una gestualità curata, sebbene decisamente essenziale rispetto all'enfasi segnaletica di Achille: agisce poco, ma appunto, quando lo fa, i suoi

gesti sono significativi. Si considerino gli indizi di preoccupazione della scena d'apertura, le indicazioni sottovoce ad Achille in quella del banchetto e l'ultimo grande gesto di espressività *eccessiva* nella scena che l'ha per protagonista (III, 3): lo svenimento sopra un sasso. [...] rappresenta fisicamente il desiderio di annientamento espresso nell'ultimo verso pronunciato („Per lui vivea; voglio morir per lui“) e fa capitolare il vacillante eroe.“¹⁰²

An anderer Stelle wiederholt er noch einmal mit Nachdruck:

„Autoritaria anche verso il padre ed il promesso sposo, decisa, consapevole, Deidamia è una donna indipendente ed intraprendente ..., pronta a tutto pur di non perdere l'amato. Questa determinazione la porta allo *show* di III,3, grande scena tragica: attraverso ... i gesti eccessivi culminanti nello svenimento, gioca tutte le carte per fermare Achille già in porto.“¹⁰³

Eine so starke, d.h. vor allem auch durchsetzungsfähige Deidameia hätte es in der Antike in keiner Version geben können. Die Rollen sind klischeehaft klar. Die Frau hat sich zu unterwerfen, nicht nur den Männern, sondern auch dem Schicksal. So kann die antike Deidameia nur ein Wimmern von sich geben, welches nicht nach Art der modernen Deidameia gezielt eingesetzt ist, um Achilleus zum Bleiben zu bewegen, sondern instinktiv und aus natürlicher Trauer um sich selbst und den Geliebten hervorbricht.

Die Umkehrung der Rollenverteilung im Libretto ist naheliegend vor dem Hintergrund der Widerspiegelung der herrschaftlichen Brautleute in dem Protagonistenpaar. Metastasio wäre schlecht beraten gewesen, hätte er die an Maria Theresia angelehnte Hauptrolle mit einer unterwürfigen, schwachen und einflusslosen Persönlichkeit ausgestattet.

Auffällig und irritierend und daher als keine geringe Abweichung einzustufen ist diese Veränderung aber auf jeden Fall. Der antike Charakter des Achilleus, gekennzeichnet durch seine aufbrausende Art, große Sturheit, immense Selbstbezogenheit, Größenwahn und die Überzeugung, dass ihm alles zustünde, ist in dem Metastasio-Drama nicht wieder zu erkennen. Der antike Achilleus würde sich niemals von einer Frau offensichtlich beherrschen, manipulieren oder in irgendeiner Weise unterwerfen lassen.

Das einzige Element im Charakter des Peliden, worin die antike Darstellung mit der metastasianischen grundsätzlich übereinstimmt, ist dessen Unsicherheit, begründet durch den bekannten Zwiespalt. Beim antiken Achilleus war die Rede von einer Unsicherheit gegenüber und im Umgang mit Frauen als solchen, da sie ihn aus der Ruhe bringen. Die Ausformungen der Unsicherheit und die jeweiligen Konsequenzen sind jedoch wiederum

¹⁰² Mellace 1995, 71.

¹⁰³ Ebenda, 75.

signifikant unterschiedlich. Das Verhalten des Peliden bei Metastasio ist vorher mit dem eines kleinen Jungen verglichen worden: Er ist durch alles und jeden, vor allem durch Deidameia und ihre Drohungen, sofort eingeschüchtert, insofern, dass er überhaupt keine Aktionen mehr setzt. Der antike Achilleus agiert trotz seiner Unsicherheit sehr wohl, bzw., anders ausgedrückt, er reagiert gerade auf oder durch die Unsicherheit, die er ausgelöst verspürt, nämlich indem er den Gegner bzw. den Auslöser angreift.

Die große Unsicherheit, die den Helden auszeichnet, steht, im Falle des Mythos um Deidameia auf Skyros, in enger Beziehung mit der Verkleidung als Mädchen. Diese konkrete Misslage bringt den generellen Zwiespalt des Achilleus, in dem er zwischen Aristie und Sterblichkeit hin und her gerissen ist, auf die Spitze. Achilleus wird hier nämlich noch mehr gedemütigt, da seine Sterblichkeit hier nicht nur von der Hinwendung zu Ruhm und Aristie abhängt, sondern überhaupt von der bewussten Entscheidung für seine Existenz als Mann, was ihm momentan vorenthalten ist: Nur wenn er sich für den Rest seines Lebens von seiner Männlichkeit beschneiden lässt, gibt es für ihn ein Weiterleben. Dem antiken Achill, dem im Grunde diese Entscheidung ohnehin durch das Schicksal, durch Thetis und ihre Suggestionen sowie durch die Erwartungshaltung anderer bereits abgenommen ist, fällt eben jene Entscheidung nicht mehr schwer. Für den modernen Achill kommt jedoch noch eine weitere Komponente hinzu, welche die Wahl zur äußersten Qual macht: Die Liebe zu Deidameia, die der moderne Achill tatsächlich empfindet bzw. empfinden kann, im Gegensatz zum antiken. Somit geht es nicht mehr nur um sein eigenes Leben, das er noch mit einigermaßen ruhigem Gewissen für den Erwerb von unsterblichem Ruhm opfern könnte, sondern er spürt einerseits die Verantwortung gegenüber Deidameia, weil er weiß, wie sehr sie leiden würde, wenn er nicht mehr wäre, andererseits auch den eigenen Schmerz beim Gedanken, sich von ihr trennen zu müssen.

Der Grund für die Abweichung ist klar. Einmal mehr verlangt der konkrete Anlass der Oper danach. Die Verbindung, wenn man schon nicht selbstverständlich von Liebe sprechen mag, zwischen Maria Theresia und Stephan soll gepriesen werden. Die Liebe hat gesiegt, und trotzdem, gleichzeitig muss auch auf den Ruhm nicht verzichtet werden: Dadurch, dass Achilleus doch in den Krieg ziehen wird, ist die Anspielung auf das zukünftige ruhmvolle Dasein des Kaiserpaars gegeben.

Unabhängig davon besteht jedoch auch seit dem Mittelalter eine Tradition, in der Achilleus nicht mehr nur als kriegerischer und brutaler Held gezeichnet wird, sondern bereits romantische Züge zugeteilt bekommen hat und bei diversen Autoren von Liebesromanen als Protagonist eingesetzt worden ist.

Der innere Kampf des Peliden ist bei Metastasio sehr anschaulich beschrieben und ausgeformt. Wenn also dieser Kampf des Achilleus und schließlich dessen Überwindung das Motto und die Aussage des neuzeitlichen Dramas sein soll, was sicherlich nicht von Beginn an von der Hand zu weisen ist, dann könnte die Abweichung vom antiken Mythos, in Zusammenhang mit Gruppe **D**, betreffend die Darstellung des Zwiespalts des Achill, im ersten Moment als gering eingestuft werden, anders ausgedrückt wäre der Störfaktor nicht sehr groß. Angesichts der Anlehnung des Dramas an die reale, historische Situation würde gerade dieser Umstand, dass der Zwiespalt und der innere Kampf des Protagonisten den vordergründigen Inhalt bilden, für die Beziehung zwischen Maria Theresia und Stephan Grund zu Zweifel geben: Soll das bedeuten, dass die Vorgeschichte der beiden nicht ganz so rosig war? Damit erwiese sich auch der erwähnte Gedanke an einen Nebenbuhler des Bräutigams erneut als schlüssig. Erstens soll hier aber nicht eine detaillierte historische oder historiographische Studie über die Beziehung des Brautpaares gemacht werden, weshalb diese Fragen nur aufgeworfen werden und an dieser Stelle unbeantwortet bleiben müssen. Zweitens zeigt der Ausgang des Dramas, d.h. der Inhalt der letzten Szene, dass der Zwiespalt des Achill nicht das Hauptthema und die wichtigste Aussage darstellen soll, sondern rein als Mittel zum Zweck fungiert, um am Ende der Harmonie zwischen Ruhm und Liebe Nachdruck zu verleihen. Damit ist sehr wohl die Idee des originalen Mythos verfälscht, wenn nicht verkannt, weil sich in jenem Ruhm und Liebe ganz und gar ausschließen und es schlicht und einfach dieses „Happy End“, wie es bei Metastasio eintritt, nicht gibt.

Bei Metastasio wird am Ende der Kampf überflüssig, da beide Beteiligten (Gloria und Amor) sich als gleich stark erweisen. Im antiken Achilleus bleibt die Hoffnung auf Beilegung des Kampfes unerfüllt: Hier steht der Gloria mehr noch als die Liebe das Leben an sich als Feind gegenüber. Der Kampf ist zwar auch hier unnötig, aber nicht, weil er ergebnislos, d.h. ohne Sieg endet, sondern weil er von Beginn an aussichtslos ist. Der Sieg des Ruhmes und der Untergang des Lebens und der Liebe sind unumstößlich. Achill kann nicht gewinnen und sich beides, unsterblichen Ruhm und unsterbliches Leben, erwerben.

In diesem Sinne ist somit die Abweichung sehr groß und insofern störend, da der Leser, dessen Erwartungshaltung aus dem ursprünglichen Mythos bedingt ist, anfänglich und oberflächlich in seiner Interpretation bestärkt, schließlich aber völlig in die Irre geführt wird.

Die zwei letzten Personen, die hier bis jetzt unerwähnt blieben und im Zusammenhang der Gruppe E genauer betrachtet werden sollen, sind Odysseus und Lykomedes.

Mellace beschreibt in seiner Interpretation des Dramas von Metastasio sowohl Lykomedes als auch den Laertiaden als Personen mit „herausragendem Ansehen“: Er stellt fest, dass beide hinsichtlich ihrer Bühnenpräsenz und der Wichtigkeit, die den Rollen durch die Anzahl der zugeteilten Arien verliehen wird, auf der gleichen Stufe stehen.

„D’altro canto, la parte riceve il debito rilievo attraverso ben quattro arie (come Deidamia!) dalla scelta metrica globalmente unitaria: tre volte il settenario (...), una il decasillabo. Quest’ultimo metro, adatto ai temi ,che Dante comprenderebbe tra i „magnalia“, costituisce il *trait d’union* col personaggio di Ulisse: destinato esclusivamente a questi due personaggi (...) è segno della loro eminente autorevolezza.“¹⁰⁴

Wenn auch mittels dieser – objektiven und messbaren – Methode der Anschein für das Publikum erweckt werden soll, dass die Wichtigkeit der beiden Personen gleich groß sei, lässt sich dies jedoch aus dem eigentlichen Agieren und dem Verhalten der beiden nicht bestätigen.

Das Auftreten des Odysseus ist immer bestimmt und voller Überzeugung; seine Handlungen und Aussagen sind zielgerichtet und entsprechen genau dem Bild, welches der Zuhörer oder Leser aus den antiken Vorbildern und der einschlägigen Tradition gewonnen hat. Odysseus ist noch immer wie damals der πολύμητις, der Einfallsreiche und Listige ohne Scheu:

„Gli interventi di Ulisse si rivelano sempre molto interessanti: sia per il rilievo del ruolo, determinante in buona parte della vicenda (condotta, sino a metà del III atto, secondo il suo piano), sia per la continua presenza in scena, sia per la qualità sostenuta ma mai ridondante dei suoi discorsi „artificiosi“, sia infine per il valore indubbio delle sue arie...“.¹⁰⁵

Odysseus, einer der bekanntesten Helden der Antike überhaupt, ist bereits lange vor Homer und dem ihm gewidmeten Epos als schillernde Persönlichkeit berühmt. Er spielt eine Rolle in vielen verschiedenen mythischen Erzählungen und Traditionen rund um den trojanischen Krieg. Er ist von Beginn des Krieges, als einer der ersten Kämpfer, die von Menelaos und seinen Männern angeworben wurden, bis zum erfolgreichen Ende desselben dabei und bekleidet darin immer wieder wichtige Funktionen. In allen diesen Zusammenhängen zeigt sich Odysseus als der Listige und Einfallsreiche, der Schlaue, der Lügner und als der grandiose und überzeugende Redner.

¹⁰⁴ Mellace 1995, 75.

¹⁰⁵ Ebenda.

Bereits in der Geschichte um seine eigene Aushebung als Krieger ist ein Beispiel des Listenreichtums des Laertiaden geboten, als er versucht, der Entdeckung durch die Anwerber zu entgehen. Nachdem er also zunächst selbst die Teilnahme verweigert hatte und sich dieser aber dennoch nicht entziehen konnte, tritt Odysseus in vielen weiteren kleinen Episoden noch vor Kriegsbeginn auf, so z.B. bei der Tötung des Philomeleides und des Palamedes, gemeinsam mit Menelaos in der Gesandtschaft nach Troja und bei der Opferung der Iphigenia. Während des Krieges selbst steht die wichtige Rolle nach dem Tod des Achilles wieder dem Odysseus zu: Er siegt im Streit mit Aias um die Waffen des Achill, fängt den Seher Helenos, bringt sowohl Philoktet mit dem Bogen des Herakles als auch Neoptolemos nach Troja und ist schließlich derjenige, dem der Einfall der List mit dem hölzernen Pferd zuzuschreiben ist, mit der die Stadt des Priamos endgültig eingenommen werden kann.¹⁰⁶

Vor allem aber geht Odysseus als der Listige und Einfallsreiche aus der Odyssee hervor: „Vielfach gelingt es Odysseus, durch Verstellung, Verkleidung und Lügen sein Ziel, die Heimat Ithaka, zu erreichen, ...“¹⁰⁷. In der Odyssee erhält der Held viele Epitheta, die mit der Vorsilbe πολυ gebildet sind und auf seine große Klugheit und seine geistige Fähigkeit hinweisen: πολύμητις, πολύφρων, πολυμήχανος, πολυκερδής. Laut Kretzschmar drücke aber die Zusammensetzung der Adjektive mit πολυ nicht eine bloße Steigerung aus, sondern sie „enthält den Begriff der Vielheit; πολύμητις bezeichnet also Odysseus nicht lediglich als einen sehr klugen Mann, sondern weist darauf hin, daß er in jeder Gemütsverfassung, in jeder, auch in der schlimmsten Lage sich zu helfen weiß, daß er niemals um einen klugen, sinnreichen Anschlag verlegen ist, der ihn zu dem gewünschten Ziel führt“¹⁰⁸.

Metastasio legt Odysseus gleich zu Beginn das bereits bei Statius bekannte „sagace“ in den Mund:

I, VI: Ulisse: *Già con prospero vento
comincio a navigar. Per altri forse
quest'incontro felice,
quel confuso parlar, quel dubbio volto
poco saría; ma per Ulisse è molto.
Fra l'ombre un lampo solo
basta al nocchier **sagace**,
che già ritrova il polo,*

¹⁰⁶ Vgl. Kröll 2008, 7. Für eine detaillierte Auflistung der Ereignisse im Kyklos siehe auch das Proklosreferat in Davies 1988, 30-44; für weitere Quellenangaben vgl. RE Bd. XVII, 2 (1937), S. 1905-1996.

¹⁰⁷ Kröll 2008, 8.

¹⁰⁸ Kretzschmar 1903, 6.

*già riconosce il mar.
Al pellegrin ben spesso
basta un vestigio impresso,
perché la via fallace
non l'abbia ad ingannar.*

Die typische Beschreibung des Genies des Odysseus, welches unübertreffbar ist und seinesgleichen sucht, liefert etwas später dessen Begleiter Arcade:

I, XII: Arcade: *Chi può d'Ulisse al pari*
*tutto veder? Ciò, che per gli altri è oscuro,
chiaro è per lui. No, la natura o l'arte
l'egual mai non formò. **Dov'è chi sappia,
com'ei, mostrar tutti gli affetti in volto
senz'averli nel cor? chi, fra gli accenti
facili, ubbidienti
l'anime incatenar? chi ad ogni istante
cambiar genio, tenor, lingua e sembante?
Io nol conosco ancor. D'Ulisse al fianco
ogni giorno mi trovo,
e ogni giorno al mio sguardo Ulisse è nuovo.***

[...]

In Arcades Worten klingen die von Athene aus der Odyssee wider:

Od. 13, 291 - 295:

κερδαλέος κ' εἶη καὶ ἐπικλοπος, ὅς σε παρέλθοι
ἐν πάντεσσι δόλοισι, καὶ εἰ θεὸς ἀντιάσειε.
σχέτλιε, ποικιλομῆτα, δόλων ἅατ', οὐκ ἄρ' ἔμελλες,
οὐδ' ἐν σῆ περ ἐὼν γαίη, λήξειν ἀπατάων
μύθων τε κλοπίων, οἳ τοι πεδόθεν φίλοι εἰσίν.

Geist erforderte das und Verschlagenheit, dich an Erfindung
Jeglicher Art zu besiegen, und käm auch einer der Götter!
Überlistiger Schalk voll unergründlicher Ränke,
Also gebrauchst du noch selbst im Vaterlande Verstellung
Und erdichtete Worte, die du als Knabe schon liebtest?

In Bezug auf die Charakterisierung des Odysseus im Libretto gibt es also eindeutig keinerlei Abweichungen zu erkennen.

Bei Lykomedes ist diese Aussage nicht so einfach zu treffen, da die Rolle des Königs nicht ganz so leicht durchschaubar bzw. in eine eindeutige Richtung hin auslegbar ist. Eine Deutung von verschiedenen Blickwinkeln aus erweist sich als notwendig.

Bei Staius bleibt Lykomedes sehr weit im Hintergrund. Grundsätzlich tritt er nur zweimal, und auch dann nur kurz, in Erscheinung: Zu Beginn, als Thetis, Achilleus als ihre Tochter ausgehend, ihn bittet, den Jüngling bei sich aufzunehmen, zeigt er sich geehrt darüber, von der Göttin für eine so wichtige Aufgabe auserwählt worden zu sein; später, während des Festmahls, bei dem die griechischen Gäste anwesend sind, spricht Lykomedes zu diesen und drückt sein Bedauern darüber aus, dass er keinen tapferen Jüngling als Sohn hat, den er mit den Griechen auf den Ruhm versprechenden Feldzug schicken könne.

Die Wirkung, die Lykomedes aber trotzdem oder gerade durch die geringe Präsenz erzielt, ist nicht unbedeutend. Zwei Dinge können aus seinen Aussagen geschlossen werden: Der Wunsch nach Ruhm und Ehre ist auch im König existent. Außerdem spielt er in seiner Rede, ohne es zu wissen, bereits auf die bevorstehende Hochzeit an und nimmt dadurch in gewisser Weise seine Zustimmung dazu vorweg. Deshalb braucht es am Ende, nachdem die Identität des Peliden gelüftet ist, weder mehr viel an Überzeugungsarbeit, noch große Worte seinerseits, damit die Verbindung der beiden Protagonisten besiegelt ist. Sie ist es bereits durch die vorhergehende Rede.

Stat. Achill. I, 775 - 783:

„Invideo vestris, fateor, decora inclita gentis
Argolicae, coeptis: utinam et mihi fortior aetas,
quaeque fuit, Dolopas cum Scyria litora adortos
perdomui, fregique vadis, quae signa triumphi
vidistis celsa murorum in fronte, carinas!
Saltem si suboles, aptum quam mittere bello –
[possem, plena forent mihi gaudia; namque iuvarem.]
Nunc ipsi viresque meas et cara videtis
pignora: quando novos dabit haec mihi turba nepotes?“

(„Invidio – sì, lo confesso – la vostra impresa, o voi che siete gloria e ornamento del popolo argivo; oh, avessi anch'io un'età più gagliarda, quella che avevo quando soggiogai i Dòlopi che avevano attaccato le coste di Sciro, e in mare spezzai le loro carene, quei trofei di vittoria che avete visto sull'alta facciata delle mura! Se almeno avessi un figliolo da poter mandare in guerra... [la mia gloria sarebbe completa, perché vi potrei dare aiuto]. Ora però vedete voi stessi le mie forze e i pegni del mio amore paterno: quando questa schiera di fanciulle mi darà nuova discendenza?“

Stat. Achill. I, 921 - 926:

Mittitur Haemoniam, magnis qui Pelea factis
impleat et classem comitesque in proelia poscat.
Nec non et geminas regnator Scyrius alnos
deducit genero viresque excusat Achivis.
Tunc epulis consumpta dies, tandemque relectum
foedus et intrepidus nox conscia iungit amantes.

S'invia un messaggero in Emonia che informi Pèleo di quei fatti importanti e gli chieda una flotta e compagni da mandare in guerra. Così, anche il sovrano di Sciro fa scendere in acqua due navi per il genero, scusandosi presso gli Achei delle sue deboli forze. E passò fra i banchetti quel giorno; fu infine reso ufficiale il patto di nozze e la complice notte riunì i due amanti ormai finalmente tranquilli.

Weil also Lykomedes im Hintergrund bleibt und nicht unmittelbar ins Geschehen involviert ist, erscheint er souverän. Das bedeutet, Mellaces Beschreibung des metastasianischen Lykomedes und dessen externer Stellung, die ihn befähigt, souverän und ein unabhängiger Schiedsrichter zu bleiben – „Pare possibile che questa peculiare parsimonia di interventi derivi dalla sua sostanziale estraneità alla lotta per lo smascheramento (o per l'occultamento) di Achille ed al carattere reale/arbitrale del suo ruolo.¹⁰⁹ –, trifft auf den antiken Lykomedes zu, der sich relativ unantastbar im wahrsten Sinne des Wortes zeigt, d.h. sich nicht wirklich ins Geschehen involviert. Der moderne Lykomedes, für den Mellace den Anspruch auf den souveränen Status erhebt, ist ganz im Gegenteil selbst mitten drin im Geschehen, möchte sich selbst involvieren und mitmischen, und bleibt trotz seiner Bemühungen außen vor und unwissend.

„Al gradino più basso [sc. di consapevolezza] troviamo Licomede, sicuro che la realtà corrisponda alle apparenze sino a quando, nella penultima scena, non viene informato della verità.“¹¹⁰

Dies macht ihn eigentlich zu einer bemitleidenswerten bzw. lächerlichen Figur und die Objektivität, von der Mellace spricht – „L'estraneità del re a gran parte della vicenda e persino la sua inconsapevolezza ne favoriscono l'obiettività e il ricorso alla nota „clemenza“¹¹¹ –, ist am Ende, eben weil Lykomedes als Unwissender glaubt, Bescheid zu wissen, und sich in die Handlung einmischt, was ihm einen objektiven Blick verwehrt, eher als Hilflosigkeit und Resignation zu deuten.

Fragwürdig bleibt in diesem Zusammenhang schließlich die Referenz zur dahinterstehenden realen Situation und die Anlehnung der Figur des Lykomedes an den Kaiser Karl V.

¹⁰⁹ Mellace 1995, 74.

¹¹⁰ Ebenda, 73.

¹¹¹ Ebenda, 75.

V.3.4. „Il lieto fine“

Als eine der größten Abweichungen ist zuletzt der glückliche Ausgang der Geschichte, il lieto fine, zu nennen.

„Ma la sostanziale infrazione metastasiana dello statuto mitico-tragico riguarda la sostanza del racconto, cioè la rikusazione dell’orrido e dell’idea catartica, e la scelta del lieto fine.“¹¹²

Demnach ist die Anwendung eines „Happy Ends“ grundsätzlich typisch für Metastasio: „Dei ventisei melodrammi, in effetti, solo tre hanno un finale tragico“¹¹³. Außerdem verlangt im konkreten Fall der Anlass der Hochzeit am Kaiserhof ein eben solches. Die Vereinigung von Maria Theresia und Stephan wird gepriesen und verherrlicht durch den Sieg der Liebe zwischen Achill und Deidameia in der Oper. Ob Metastasio den ursprünglichen Mythos gekannt hat, was grundsätzlich einmal anzunehmen ist, und wie weit er bewusst entschieden hat, bestimmte Elemente anders darzustellen, oder inwieweit er sich überhaupt Gedanken über die ursprüngliche Aussage gemacht hat, sei dahin gestellt. Objektiv betrachtet, ist die Darstellung der Geschichte durch Metastasio in diesem Sinne – mit dem glücklichen Ausgang – schlicht und einfach eine grobe Verfälschung des originalen Mythos, dessen Botschaft bzw. Idee völlig ins Gegenteil verkehrt wurde.

In Metastasios Drama steht die Verherrlichung der kaiserlichen Brautleute im Vordergrund: Die Liebe zwischen ihnen wird gepriesen, ihr herrschaftlicher Status wird herausgestrichen und hochgehalten. Aus diesem Grund wird nicht irgendeine mythische Gestalt bzw. deren Geschichte als Vorlage verwendet, sondern der Beste der Besten – Achilleus, der Held der Griechen schlechthin, der sozusagen würdig ist, eine königliche bzw. kaiserliche Tochter zu ehelichen.

Für die Preisung des majestätischen Status und das Lob des Siegs der Liebe gäbe es durchaus auch andere und passendere Mythen bzw. mythische Gestalten, wie z.B. Odysseus und Penelope, deren Geschichte nicht in so hohem Maße „angepasst“, d.h. verfälscht hätte werden müssen, da die Odyssee glücklich endet – jedoch könnte hier als Hinderungsgrund gelten, dass die beiden auf Ithaka bereits verheiratet sind; oder aber auch unter den Aitia des Kallimachos würde sich mit Sicherheit eine passende Geschichte finden. Warum also Metastasio gerade diesen Mythos über Achill und Deidameia für seinen Zweck gewählt hat, wird hier als Frage stehen bleiben müssen. Für die Wahl und Verarbeitung dieses Mythos spricht zumindest die Tatsache, dass bereits eine gewisse Tradition der Rezeption eben dieses Mythos zur Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts bestand, auf welche

¹¹² Gibellini 2006, 218.

¹¹³ Ebenda, 208.

Metastasio, auch wenn er dies nirgends explizit festhält, selbstverständlich zurückgreifen konnte.

„Quanto all’*Achille in Sciro*, l’Argomento tace le fonti ma chiarisce la linea di condotta dell’autore, ispirata ad eclettismo critico: ‚Incontrasi questo fatto presso che in tutti gli antichi e moderni, ma, essendo essi tanto discordi fra loro nelle circostanze, noi, senz’attenerci più all’uno che all’altro, abbiam tolto da ciascheduno ciò che meglio alla condotta della nostra favola è convenuto’ (più che all’*Iliade* o all’*Achilleide* di Stazio, cui fa cenno, egli attinse, senza darne conto espressamente, alla XCVI Favola di Igino).“¹¹⁴

Neben der Verherrlichung der Liebe und des kaiserlichen Status geht es Metastasio des Weiteren auch um ein Vorrausweisen auf die ruhmvolle Zukunft des Thronfolgerpaars. Das Zusammenspiel von Liebe und Ruhm ist demnach die beste Vorraussetzung für das Erreichen der – von Achilleus im Mythos so ersehnten – Unsterblichkeit, des Überdauerns der Zeit bzw. des Siegs über sie. Diese Erkenntnis, oder besser, dieser Wunsch für das Brautpaar, ist in der letzten, allegorischen Szene des Stücks durch den Auftritt von Amor, Gloria und Tempo noch einmal klar auf die Bühne gebracht.

Die Versöhnung zwischen Amor und Gloria ist eine interessante, notwendige und dem aktuellen Zweck gerechte Neuerung im Libretto.

„Conferma della centralità e funzionalità del tema doveva poi essere la licenza, in cui comparivano, discendendo da un ‚globo di nuvole‘, la Gloria, l’Amore ed il Tempo, chiamati a dividersi i meriti della futura felice vita coniugale ...“¹¹⁵

Laut Mellace ist diese Darstellung durch Metastasio gewollt ironisch:

„Il confronto del poeta con l’antichità classica viene dunque a porsi su un piano di *gioco* cosciente e disincantato. Il mito di ascendenza omerica, popolato di semidei ed eroi, ospite quasi obbligato della scena dell’opera seria, viene investito da una ventata di ironia che modifica la consueta percezione dell’antico. Complice l’occasione festiva, che consigliava un soggetto leggero per l’evento gioioso (...), la Grecia classica viene *attualizzata* come in un affresco di Tiepolo; le funzioni del color pastello vengono esercitate da quel registro ironico di matrice comica che Metastasio aveva sì espunto dall’opera seria, ma per il quale nutriva un serio interesse [...].“¹¹⁶

Dieser Interpretation ist jedoch die programmatische Anwendung des „lieto fine“ entgegen zu halten, welche nicht zufällig von Metastasio verfolgt wird, sondern aus tatsächlicher Überzeugung, dass die Darstellung der Wirklichkeit nicht notwendigerweise schrecklich oder

¹¹⁴ Ebenda, 211.

¹¹⁵ Mellace 1995, 62f.

¹¹⁶ Ebenda, 64.

tragisch sein muss, weil nur dadurch, d.h. durch ein negatives oder abschreckendes Beispiel, ein Lerneffekt stattfinden würde:

„Più che la distinzione fra mito e storia, a Metastasio sembra premere la differenza tra vero e finzione, [...]. Tutto questo [sc. l'orrido e l'idea catartica del fine tragico] è ricusato da Metastasio, in nome di un'etica (e di una logica) che crede nella vittoria indiscussa della verità e la fa coincidere con il conseguimento della felicità. Nei suoi melodrammi la distinzione fra bene e male non è mai minacciata; e lo svelamento finale si associa non solo al trionfo della giustizia ma anche alla cancellazione del male attraverso la pratica del perdono e del pentimento.“¹¹⁷

Es darf aber an dieser Stelle in Frage gestellt werden, ob die Abbildung von ausschließlich schöner, glücklicher und gerechter Wirklichkeit, die strikte Trennung in Gut und Böse und der programmatische Sieg von Recht und Vergebung nun tatsächlich der Wahrheit (dem „vero“) oder der Fiktion („finzione“) näher stehen.

Die Umkehrung der eigentlichen Aussage ins Gegenteil, in Form der Änderung des traurigen Ausgangs der Geschichte mit der feststehenden Trennung der Liebenden und des bevorstehenden Todes des Achilleus in ein glückliches Ende mit der totalen Ausblendung der fatalen Zukunft („la profezia della morte dell'eroe [...] viene ignorata da Metastasio“¹¹⁸) sowie mit der gefeierten Hochzeit des Protagonistenpaars, hat den höchsten Grad des Störfaktors erreicht und ist als Verfälschung par excellence zu betrachten.

¹¹⁷ Gibellini 2006, 218.

¹¹⁸ Ebenda, 208.

VI. Der antike Mythos und seine Funktion¹¹⁹

VI.1. Definition und Entstehung des Mythos → Funktion des Mythos und seine Faszination Teil 1

Viele Abweichungen und Veränderungen einer Mythenversion in einer Neufassung, die einem aufmerksamen Leser ins Auge springen und als störend oder irritierend empfunden werden, können durchaus in einer genaueren Betrachtung und unter Einbeziehung von historischen Zusammenhängen und Hintergrundinformationen erklärt und begründet werden. Oft erfüllen beispielsweise andersartig dargestellte Elemente oder Personen eine gewisse Funktion. Obwohl also je nach den konkreten Umständen und Bedingungen der Entstehung eines neuen Werks Veränderungen im Vergleich zum Vorbild nachvollziehbar oder notwendig sind, bleibt die Tatsache bemerkenswert, dass immer wieder auf die bekannten bestehenden Mythen zurückgegriffen wird, um eigene Erlebnisse oder neue Sachverhalte abzubilden. Warum also werden gerade Mythen so oft und zu bestimmten Anlässen rezipiert? Was hat der Mythos an sich, was seine besondere Faszination ausmacht?

Es ist in einer Arbeit über Mythenrezeption durchaus wert, den Fragen nach Ursprung, nach Definition und Funktion des Mythos nachzugehen. Walter Burkert hat sich eben diesen u.a. in seinem Beitrag „Antiker Mythos – Begriff und Funktion“ gewidmet, wobei er gleich zu Beginn das Zugeständnis macht, dass „der“ Begriff des Mythos grundsätzlich nie endgültig definiert und „die“ Funktion desselben nicht zulänglich ermittelt werden kann. Er hat es geschafft, auf wenigen Seiten eine einfache und klare Kategorisierung aller bekannten griechischen Mythen, d.h. konkret, eine Einteilung in drei große Gruppen vorzunehmen, und seine Feststellungen über deren Ursprung und die ihnen zugedachte Aufgabe zu präsentieren.

Nach Burkert ist der Mythos primär im sprachlichen Bereich als Erzählung oder Geschichte, verallgemeinert als „narrative Sequenz“, gegeben und er genießt Vorrang gegenüber der Ikonographie:

„Es gibt Versuche, diese Festlegung [...] zu hinterfragen und insbesondere der Ikonographie einen gleichberechtigten Status zu sichern; das Sprachliche muß dann transzendiert werden im Sinn einer allgemeineren ‚symbolischen‘ Funktion: Erzählung und Bildarstellung als gleichwertige ‚symbolische‘ Formen. Im Griechischen jedenfalls sind die Mythenbilder eindeutig sekundär gegenüber der Erzählung epischen Stils – es gibt keine mythischen Darstellungen vor dem Ende des 8. Jh., ihr Auftreten fällt kaum zufällig mit der Entdeckung der Schriftlichkeit zusammen: Man fängt an, Bilder zu ‚lesen‘. Im übrigen möchte ich festhalten: Nicht

¹¹⁹ Vgl. Burkert 1999, 11-26.

jede Art von Symbolik, auch komplexer Symbolik ist schon Mythos, auch nicht die fernöstliche ‚Yin/Yang‘-Figur, auch nicht ein Mandala oder eine bloße Zeichnung eines Labyrinths. Erst die narrative Sequenz macht Mythos faßbar.“¹²⁰

Selbstverständlich darf die Forderung des Vorliegens einer narrativen Sequenz nicht verwechselt oder gleichgesetzt werden mit dem Anspruch der schriftlichen Fixiertheit der jeweiligen Erzählungen. Der gesamte Komplex von Erzählungen, die, wie Burkert festhält, „schon von den Griechen als *mythoi* bezeichnet“¹²¹ wurden, da sie über mehrere Jahrhunderte hindurch nur mündlich tradiert worden sind, ist erst nach und nach von verschiedenen antiken Autoren gesammelt und ediert worden: Als ältestes Beispiel seien die Theogonie des Hesiod sowie sein Ehoien-Katalog genannt, darauf folgen mit Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. die attischen Tragödien mit ihren Hypotheseis oder Tragodoumena; wieder aufgegriffen und modern ausgestaltet wurden die griechischen *mythoi* einige Zeit später von römischen Dichtern wie beispielsweise von Ovid in den Metamorphosen oder eben von dem in meiner Arbeit zentral behandelten Statius; eine kurze und knappe Wiedergabe der wichtigsten Fakten der einzelnen Erzählungen findet sich schließlich in Apollodors Apotheke.

Einen separaten Block neben diesen Mythensammlungen oder Verarbeitungen eines bestimmten Mythos bilden die zwei Großepen des Homer: Dabei steht tatsächlich nicht die Vermittlung und Weitergabe **einer** Erzählung im Mittelpunkt, sondern sehr wohl die Dichtung als solche. Diese beiden Epen gehören zu der ersten von Burkert definierten Gruppe von griechischen Mythen, welche den troischen neben dem thebanischen Sagenkreis (Kyklos), möglicherweise auch die Argonautenepik, beinhaltet: Die „homerische‘ Mythologie – und dies ist zu betonen – umfaßt keineswegs den Gesamtbereich der griechischen Mythologie, sondern nur einen spezifisch bearbeiteten Ausschnitt. [...] ‚Homerische‘ Mythologie ist in ihrer primären Funktion unterhaltende Dichtung.“¹²²

Die homerische Mythologie zeichnet sich durch ihren überlokalen Charakter aus. Das bedeutet, sie ist nicht, wie andere kleine genealogische Mythen, mit einem einzigen, bestimmten Ort assoziiert. Anstatt lokal gebunden zu sein, besteht die homerische Mythologie aus einer „Synthese“ von Namen und Motiven aus vielen verschiedenen lokalen Traditionen. Ilias und Odyssee sind in ganz Griechenland bekannt, da durch wandernde Sänger verbreitet¹²³, und haben weder die Entstehungsgeschichte eines einzelnen

¹²⁰ Ebenda, 13.

¹²¹ Ebenda, 11.

¹²² Ebenda, 16.

¹²³ Man kann davon ausgehen, dass im Zuge der Weitergabe der Geschichten von einem Sänger zum anderen immer wieder kleine individuelle Abänderungen vorgenommen wurden, dass aber im Wesentlichen die Erzählung vom Zorn des Achilleus die gleiche geblieben ist. Nicht zu vergessen ist jedoch, dass die homerische Mythologie nicht den gesamten Bestand des troischen, geschweige denn des thebanischen Sagenkreises abdeckt: Sie spinnt eine ausführliche Geschichte rund um nur **ein**, im Grunde kleines Element der kyklischen Epen, bei welchen das Phänomen der lokalen Färbungen und Variationen von einzelnen Mythen wiederum eine größere

bestimmten Orts zum Inhalt, noch weisen sie einen unmittelbaren Bezug zum gegenwärtigen Leben und der Realität der antiken Zuhörer auf: Die „heroische“ Epoche und die Welt, in welcher sich der trojanische Krieg, soweit als „wirklich“ überhaupt fassbar, abgespielt hat, liegen viele Jahrhunderte zurück. Die Heroen und Krieger haben sehr oft redende Namen, passend zu ihrer jeweiligen Aufgabe in der Geschichte – z.B. Hektor, Patroklos, Thersites, Alexandros, Andromache etc., oder Eteokles und Polyneikes aus der thebanischen Sage –, was ein starker Ausdruck der unterhaltend-dichterischen Funktion ist.¹²⁴

Die zweite Gruppe von mythoi sind die Ursprungs- und Zeugungsmythen, die sogenannten genealogischen oder „Charter-Mythen“¹²⁵. Diese sind, im Gegensatz zu den Geschichten Homers, eng verbunden mit der realen gegenwärtigen Welt, mit bestimmten Orten, Familien, Bräuchen, Ritualen und Kulturen sowohl religiöser als auch weltlicher Natur. Als berühmte Vertreter dieser Gruppe gelten die Aitia, welche eine Erklärung bzw. Begründung für ein bestimmtes Phänomen der Gegenwart oder eine Legitimation für ein bestimmtes Verhalten liefern.¹²⁶ Schließlich geben die Gründungs- oder Ktisismythen ganz einfach Aufschluss darüber, wie oder warum eine bestimmte Familie oder ein Königsgeschlecht mit ihrer/seiner Heimatstadt verwurzelt ist. Meist kommen diese einzelnen Elemente nicht isoliert und in reiner Form vor, sondern oft folgt eins einem anderen: Z.B. eine Person erreicht einen Ort, zeugt dort seine Familie, wird zum Herrscher und begründet einen Götterkult, etc. (Erechtheus-Mythos: Gründung von Athen und der Rituale der Akropolis; Demeter-Persephone-Mythos: Begründung des Demeter-Mysterienkults in Eleusis).

Obwohl die Tradition offenbar weit in die archaische Zeit zurückgeht¹²⁷, sind als älteste Zeugnisse für diese Art von Erzählungen erst die Tragödien und vielerlei spätere literarische Werke greifbar, man denke beispielsweise an die Aitiensammlung des Kallimachos.

Diese Mythen verbreiten also nicht ein gesamtgriechisches Gedankengut in dem Sinne, wie es die homerischen Epen tun, sondern die „Charter-Mythen“ sind stark lokal und in vielen Fällen kultisch fixiert. Dazu passen auch die Eigennamen, die nicht so vielsagend klingen und daher nicht als zweck- sondern ortsgebunden betrachtet werden können. Die Etymologie der Personennamen dieser zweiten Gruppe ist relativ undurchsichtig: Bereits genannt wurden Erechtheus und die Tochter der Demeter, Persephone oder, mit anderem

Rolle spielt als bei Ilias und Odyssee. Zur Tradition und den Erkenntnissen der Neoanalyse, die sich mit der Interferenz zwischen den homerischen und den kyklischen Epen auseinandersetzt, vergleiche im Detail u.a. die Beiträge von Burgess (2001), Kullmann (1960), Heubeck (1974) etc.

¹²⁴ Vgl. Burkert 1999, 17.

¹²⁵ Der Ausdruck wurde geprägt von dem Anthropologen Bronislaw Malinowski in seinem Essay „Myth in primitive psychology“; vgl. Burkert 1999, 12.

¹²⁶ Als Beispiele können hier Aitia von Kallimachos genannt werden, so wie jenes über die „Thesmophoria Attica“ oder das über den „Opferitus von Lindos“.

¹²⁷ Vgl. Burkert 1999, 18f.

Namen belegt, Phersephatta; ein weiteres Beispiel ist das Pferd Arion oder Erion, gezeugt von Poseidon und Erinys.¹²⁸

Wiederum weder streng lokal noch an einen bestimmten Kult gebunden, jedoch Gründungs- und Zeugungsgeschichten transportierend sind die Mythen der dritten zu nennenden Gruppe: Die bekannte Theo- und Kosmogonie des Hesiod repräsentiert das, „was zünftige Mythologen so leicht als die Mythologie schlechthin nehmen“¹²⁹. Obwohl die Geschichten über die Entstehung der Welt und deren Götter rein sachlich mit der zweiten Gruppe der Ktisismythen in Verbindung gebracht werden könnten, sind sie vor allem der homerischen Mythologie in zweierlei Hinsicht ähnlich: Hesiods Werk ist im homerischen epischen, d.h. hexametrischen und gehobenen Stil abgefasst und es hat, wie Ilias und Odyssee, überregionale Bedeutung. Die Theogonie ist ebenfalls in ganz Griechenland bekannt und verbreitet und nicht an einzelnen Lokalitäten fixiert. Die „kleinen“ Ktisismythen und die „große“ Kosmogonie vermischen sich, anders als vielleicht zu vermuten wäre, kaum.¹³⁰

Im Zuge der Beschreibung der ersten Gruppe, nämlich der homerischen Epik, wurde bereits klar, dass die Funktion dieser Erzählungen nicht in erster Linie darin besteht, bestimmte Inhalte zu transportieren und bestehende Tatsachen festzuhalten oder zu erklären: Wie die Ergebnisse der neoanalytischen Forschung zeigen, sind die eigentlichen Fakten von Ilias und Odyssee dem antiken Publikum bestens bekannt; andere Hintergrundinformationen, die in den Epen selbst gar nicht im Detail geliefert werden, sondern nur in Anspielungen auftauchen, werden beim Zuhörer als bekannt vorausgesetzt. Interessant war deshalb für das Publikum nicht vordergründig der Inhalt der Geschichte, die von den Sängern rezitiert wurde, sondern vielmehr der individuelle „Touch“, den jeder Sänger seinem Vortrag verlieh, indem er die bekannten Textbausteine, i.e. gewisse fixe Formelverse, je nach eigenem Können und spontaner Eingebung miteinander zu dem jeweiligen Gesamtwerk verknüpfte. Die Dichtung selbst bzw. die Freude an ihr und die Unterhaltung des Publikums rücken in den Mittelpunkt.

Hesiod wurde im Bisherigen dem Homer näher als den Ktisismythen eingestuft. Der Umstand, dass er sein Werk im Hexameter verfasst hat, spricht dafür, dass auch hier die

¹²⁸ Bezüglich des Inhalts der jeweils erwähnten Mythen vgl. Burkert 1999, 18 sowie in größerem Detail Harrauer-Hunger 2006 u.a.

¹²⁹ Burkert 1999, 19.

¹³⁰ Die dritte Gruppe, zu der auch die Kosmogonie des Orpheus gezählt werden muss, welche jedoch erst viel später und nur als Papyrusfragment für uns greifbar wurde, weist Verbindungen zu hethitischen, mesopotamischen und ägyptischen Mythologien auf (vgl. Burkert 1999, 19). Dagegen fällt nur ein einziges Element in Hesiods Kosmogonie auf, welches seine Entsprechung in den lokalen griechischen Kultmythen findet: Eine Sintflut wie im Prometheus-Mythos kommt in manchen lokalen Entstehungsmythen vor, auch die Gestalt des Prometheus selbst wird als alte, kultisch relevante Figur interpretiert (vgl. Burkert 1999, 19f.)

Dichtung selbst eine wichtige Rolle spielt. Eine so große dichterische und gesangsmäßige Tradition wie bei den homerischen Epen steht jedoch hinter Theogonie und Kosmogonie nicht. Hier geht es bereits sehr wohl um das Festhalten und das Transportieren von Inhalten.

Nach diesem Überblick über Inhalt und Entstehungshintergründe, wie auch über Unterschiede in der konkreten Rolle der jeweiligen Mythen, sollen eine zusammenfassende Betrachtung und eine Antwort auf die Frage nach Besonderheit und Funktion des Mythos an sich möglich sein.

Mit der plakativen Aussage, der „Mythos ist explanans, nicht explanandum“¹³¹, bleibt der Mythos selbst vorerst außer Frage, dessen Aufgabe ist jedoch meines Erachtens auf den Punkt gebracht. Bei den Aitia und allen weiteren Erzählungen der als zweite definierten Gruppe ist schnell erfasst, was sie erklären: Einen bestimmten Brauch, einen Kult oder Ritus; die genealogischen Mythen haben ein eindeutiges vordergründiges Ziel: Sie wollen einzelne Familien oder Geschlechter auszeichnen und deren Selbstbewusstsein bestimmen.

Hesiods Genealogien beschreiben und erklären ebenfalls die Entstehung der Welt bzw. eines gewissen Weltbilds.

Homer bietet in erster Linie eine unterhaltende Erzählung, die gleichsam nur die fiktive Historie oder das Zustandekommen eines (fiktiven?) Kriegs erklärt. Für die homerische Mythologie kann also die Funktion heruntergebrochen werden auf die „Programmierung“ von seelischem Erleben, von Verhalten und Wirklichkeitserfahrung.¹³²

So bringt Burkert die Bezeichnung „tale applied“ ins Spiel und hebt die Sonderstellung des Mythos innerhalb von strukturierter, traditioneller Erzählung hervor als „traditionelle Erzählungen mit besonderer ‚Bedeutsamkeit‘“, in denen die „Gestalten des Mythos die Aura des Vorbildlichen, Exemplarischen annehmen“¹³³.

Dass der Gegenstand, auf den die Mythen also jeweils „angewendet“ sind, bei den genealogischen Erzählungen und der homerischen Mythologie unterschiedlich ist, wurde mehrmals deutlich. Dieser Unterschied kann noch unter einem weiteren Aspekt festgemacht werden, nämlich anhand der Wichtigkeit der denotativen und konnotativen Dimension¹³⁴. Bei den genealogischen Mythen spielt die denotative Dimension des Mythos eine zentrale Rolle: Die Geschichten stehen in hohem Maße in Beziehung mit einer dahinter liegenden Realität. Wer diese nicht kennt, wird sich schwertun, die wirkliche Funktion oder die eigentliche Aussage der Erzählung zu erfassen.

¹³¹ Burkert 1999, 15.

¹³² Ebenda, 14.

¹³³ Ebenda, 14f.

¹³⁴ Ebenda, 14.

Bei Homer dagegen kann die Handlung als solche vom Publikum verfolgt und die Geschichte genossen werden auch ohne größere Zusammenhänge zu hinterfragen.

Die denotative Dimension fällt jedoch selbstverständlich auch für die homerische Mythologie nicht weg. Sie basiert vielmehr auf einem weit komplexeren Hintergrund. Sie ist hier so zu verstehen, dass sehr wohl das Wissen um die hinter Ilias und Odyssee stehende Tradition es dem Zuhörer umso mehr erlaubt, gewisse Anspielungen auf außerhalb der Epen liegende mythische Erzählungen nachzuvollziehen und zuzuordnen. Auch wenn in Form von anderen, fragmentarischen Textzeugnissen sowie durch die Ergebnisse der Neoanalyse einiges von diesem Wissen heute noch (oder wieder) zur Verfügung steht, bleibt aber wiederum die Ungewissheit hinsichtlich der Entstehung und ursprünglichen Funktion (da meist generell über Gestalt und Inhalt) eben dieser zu Grunde liegenden Geschichten in eklatanter Weise bestehen. Ob nämlich die kleinen Mythen aus dem epischen Kyklos, d.h. trojanischem Sagenkreis, eine stärkere lokale Fixierung aufwiesen und ob sie demnach auch in höherem Maße etwas Konkretes erklärten oder begründeten, lässt sich heute nicht mehr herausfinden. Jedenfalls ist anzunehmen, dass diese noch stärker der Veränderung bzw. Variation durch (synchrone und diachrone) Tradition ausgesetzt waren als die homerischen Epen und Hesiods Genealogien, da sie noch nicht schriftlich festgehalten und auf der anderen Seite auch nicht vordergründig an einen bestimmten Ort gebunden waren.

Egal, ob wir nun vom Mythos als „tale applied“ sprechen oder ob wir uns damit zufrieden geben, frei nach Eugen Dönt zu sagen, der Mythos helfe uns, „klarer zu sehen“, bleibt es schließlich bei der eigentlichen Funktion von Erzählungen allgemein: Menschen bedienen sich einer Geschichte, um etwas zu beschreiben, was sie sonst nicht gut genug, schön genug oder nachhaltig genug ausdrücken können. Ob es sich dabei um eine eigene Erfahrung, um eine Beobachtung, eine Empfindung oder eine bestehende Tatsache handelt und ob endlich die Erzählung ins Kleid eines Mythos, eines Märchens oder eines biblischen Texts gehüllt wird, ist meines Erachtens in diesem Zusammenhang nicht ausschlaggebend.¹³⁵

Dass der Mythos als solcher aber seit der Antike nichts seiner Faszination eingebüßt hat, wurde durch seine permanente Rezeption in den vergangenen Jahrtausenden deutlich bewiesen. Obwohl die Bezeichnung „Mythos“ in der Moderne sehr oft negativ konnotiert war bzw. ist, da er als Gegenpol zur Vernunft gilt, als etwas „Bedenkliches, in die Irre führendes, eine traditionelle Synthese, Deutung und Wertung, die der Ideologie verdächtig ist, der man sich als kritischer Mensch zu entziehen hat“¹³⁶ und entlarvt werden muss, bleibt die antike

¹³⁵ Auf die Fragestellung, wie weit und wodurch sich z.B. Mythos und Märchen unterscheiden, was Burkert ganz eindeutig behauptet (vgl. S. 14), möchte ich hier nicht weiter im Detail eingehen.

¹³⁶ Burkert 1999, 20.

Mythologie weiterhin von allgemeinem Interesse und von zeitloser Gültigkeit. Da die mythischen Erzählungen nicht jeweils zu einem speziellen Zeitpunkt und gerade gegebenen Anlass entstanden bzw. erdacht worden sind, sondern über Jahrhunderte hinweg überliefert und weiterentwickelt wurden, vereinen sie in sich zahlreiche menschliche Erfahrungen und Weltanschauungen, handeln von Problemen und Konflikten (und etwaigen Lösungen), spiegeln also eine Wirklichkeit menschlichen Zusammenlebens wider, welche niemals an Aktualität verloren hat und auch nie verlieren wird.

„Wir sehen die Mythen nicht nur als Vehikel skrupelloser, ‚ideologischer‘ Manipulation, sondern als Vorgaben, die sich anbieten, die Welt geistig zu bewältigen, ohne die eigene Arbeit der Anwendung und Deutung zu ersparen. Die traditionellen Erzählungen haben eine gewisse ‚Weisheit‘ auf ihrem langen Weg aufgesogen, Anpassung an die Dynamik der menschlichen Seele und an wesentliche Aspekte der Wirklichkeit [...]“¹³⁷

In einer Zeit, in der durch die hoch entwickelten Standards und Möglichkeiten in Technik und Wissenschaft, Kommunikation und Medien alles immer stärker realisierbar, zerlegbar, analysierbar und bis ins Kleinste bzw. bis ins Unendliche erfassbar scheint, lassen sich am Ende dennoch alle Gedanken und Versuche wieder auf dieselben, einfachen Fragen reduzieren, die seit Jahrtausenden die Menschen in gleichem Maße beschäftigen und auf die der menschliche Verstand trotzdem keine Antwort finden wird. So helfen zuletzt vielleicht gerade die Mythen dabei, mitten in dem „Beschuss“ durch mediale und immer neue Eindrücke, hin und wieder den Blick zu schärfen und „klarer zu sehen“.

VI.2. Ein paar Worte zur Oper und zum Libretto → Funktion des Mythos und seine Faszination Teil 2

Wenn schon quer durchs Mittelalter jede Art von literarischen Gattungen und jeder namhafte Schriftsteller auf die antiken mythologischen Stoffe zurückgegriffen hatte – man denke gleich zuallererst an die *tre corone*: Dante lässt sich von Vergil durch die Unterwelt führen, Petrarca lehnt sich mit *Africa*, seinem Heldenepos in lateinischer Sprache, unmittelbar an die antiken Vorbilder (in erster Linie an die *Aeneis*) an und auch Boccaccio führt mit seinem *bucolicum carmen* die Tradition, eigene Werke in lateinischer Sprache zu verfassen, noch weiter –, warum sollte dann nicht auch oder gerade die Oper, mit ihrem Anspruch, als „Abbild der antiken Tragödie“¹³⁸ zu gelten, genau dasselbe tun?

¹³⁷ Burkert 1999, 25.

¹³⁸ Abert 1994, 11.

In der vom humanistischen Gedanken geprägten Zeit der Entstehung der Oper, was sich an der erstmaligen Aufführung von Giacompo Peris Werk „Dafne“ im Jahr 1597 festmachen lässt, war die griechische Tragödie zu deren klarem Vor- und Leitbild geworden, von welcher „das hohe Ethos und die Tendenz zu mythologischen Stoffen sowie grundsätzlich das Streben nach einer wie immer gearteten Durchdringung eines Dramas mit Musik“¹³⁹ stammte: In den den antiken Epeisodia entsprechenden Rezitativpartien der modernen Oper wird die Handlung entwickelt und vorangetragen, in den Arien bietet sich, wie früher in den Auftritten des Chors, Platz für die Darstellung und Unterstreichung der Gefühlslage der Beteiligten, deren Intensivierung und schließlich für die Ausbrüche der Emotionen.

Aber nicht nur, um bestehenden Konventionen zu folgen, oder, wie man heute sagen würde, weil Mythos rezipieren im Trend liegt, wurden und werden antike mythische Stoffe gerne für die Oper verwendet. Der Mythos weist auch „gattungs“-typische Merkmale auf, die ihn besonders geeignet für die Verarbeitung in einem Libretto machen.

„Was gute Literatur ausmacht, muß nicht unbedingt ein gutes Libretto ausmachen.“¹⁴⁰ Die Vertonung eines Texts, d.h. die Umwandlung von Literatur in ein musikalisches Schauspiel, stellt gewisse Anforderungen an denselben, an dessen Sprache und Stil, an Handlung und Thematik.¹⁴¹ Wenn somit nicht eine gänzlich neue Geschichte für die Kreation eines Opernstücks erfunden wird, sondern auf einen bekannten Inhalt oder im Weiteren auf ein bestehendes literarisches Werk zurückgegriffen wird, wird eben jenes zwangsläufig bestimmten Änderungsmaßnahmen unterworfen sein. Achberger untersucht nicht nur Veränderungen auf rein inhaltlicher Ebene, wie sie in der vorliegenden Arbeit von Interesse sind, sondern sie beleuchtet vielmehr den gesamten Umwandlungsprozess, bei dem die Literatur ein „symbiotisches Verhältnis mit der Musik“¹⁴² eingeht. Obwohl damit betont ist, dass die Frage, ob die Musik oder der Text den höheren Stellenwert besitzt, im Grunde überflüssig bzw. nicht allgemeingültig beantwortbar ist, steht außer Zweifel, dass ein Librettotext einige nötige Voraussetzungen erfüllen muss, die von der Musik vorgegeben werden.¹⁴³

1. Die Oper verlangt weniger bzw. einen kürzeren Text als das gesprochene Drama: Einzelne Wörter werden durch den Gesang ausgedehnt, ganze Passagen werden wiederholt. Der Text eines gesprochenen Theaterstücks ist im Durchschnitt dreimal so lang wie der eines Librettos. Wenn also ein bestehendes Drama als Grundlage verwendet und vertont wird, muss dieses stark gekürzt werden. Auch bei neu

¹³⁹ Ebenda.

¹⁴⁰ Achberger 1980, 11.

¹⁴¹ Ebenda.

¹⁴² Ebenda, 12.

¹⁴³ Ebenda, 12ff.

verfassten Libretti, verrät Luigi Dallapiccola, wird üblicherweise die erste Fassung zu lang bzw. zu wortreich, was sich erst mit der Anwendung der Musik zeigt: „C'est seulement en composant la musique que l'on peut se rendre compte que souvent un accent, une note, un accord peut contenir en soi une si grande puissance expressive qu'elle permet au compositeur de réduire à quelques phrases fondamentales le long discours qu'avait exigé la première version.“¹⁴⁴

2. Gerade die von Dallapiccola betonte Ausdruckskraft der Musik hat ihre Auswirkung auch auf die Sprache des Librettos. Wenn bereits die Notwendigkeit von Kürze und Prägnanz des Texts unterstrichen wurde, hätte eine zu komplizierte oder stark geblühte Sprache für das Ganze wieder einen gegenteiligen Effekt. Gefordert sind einfache Sätze und Ausdrücke, welche der Musik ihre vielschichtigen Möglichkeiten offen lassen bzw. sie noch begünstigen: „Deskriptive, rhetorisch komplizierte, diskursive, wortreiche, metaphorische oder abstrakte Passagen lassen der musikalischen Ergänzung und Steigerung keinen Raum. Ironie etwa und Metapher, Bilderreichtum und dergleichen werden am besten der musikalischen Sprache überlassen.“¹⁴⁵

Es ist bemerkenswert, wie sehr Metastasio in diesem Zusammenhang brilliert, scheint es doch, dass in den Werken des meisterhaften Dichters der Widerspruch zwischen Libretto und Drama aufgehoben sei. Sein „dramma per musica“ gilt als das italienische Drama des 18. Jahrhunderts schlechthin.¹⁴⁶ Nicht wie andere Librettisten entschuldigte sich Metastasio in Vorreden zu den Stücken oder in Briefen für die Beschäftigung mit einer so verachteten Gattung wie der des Librettos, sondern er betonte vielmehr, dass seine Dramen auch ohne musikalische Untermalung genossen werden konnten. So sind seine Texte keineswegs einfach gestaltet, sondern bilden ein eigenständiges Kunstwerk von höchster Qualität. Aber auch vom gegenüberliegenden Blickwinkel her gesehen liefern seine Stücke für die Musik eine optimale Grundlage, da sie sich wie von selbst vertonen lassen. Metastasio, auch mit musikalischen Kenntnissen ausgestattet, gab vor, dass er sich seine Texte bzw. Arien schon während des Vorgangs des Entwerfens als vertont vorstellte.

3. Analog zu Kürze und Einfachheit von Text und Sprache soll auch die Handlung einfach, leicht fassbar und idealerweise bekannt sein. So kann das Publikum sie mit Hilfe der Musik und im dramatischen Zusammenhang noch genießen und verstehen, wenn der Text selbst, oder zumindest einzelne Passagen, nicht verständlich – weil

¹⁴⁴ Dallapiccola 1966, 54.

¹⁴⁵ Achberger 1980, 13.

¹⁴⁶ Vgl. Abert 1994, 66.

z.B. in einer Fremdsprache verfasst – ist/sind. Philosophische Abhandlungen und intellektuelle Diskurse haben in einer Oper nichts zu suchen. „Eine Oper ist prinzipiell eine Kunstform des Eindeutigen, ein Medium, das das Einfache, Gefühlsmäßige besser ausdrückt als intellektuelle Verfeinerung. [...] „Eine Oper, die stofflastig, denklastig, oder zwecklastig ist, ist falsch.“¹⁴⁷

4. Handlung an sich ist besser geeignet zur Vertonung als ein abstrakter Diskurs. Publikumswirksam und abwechslungsreich sind Handlungen mit oftmaligen Wendungen und Umschwüngen der Lage, die ständigen Wechsel von Gefühlen der Beteiligten mit sich ziehen und somit der Musik immer wieder die Möglichkeit bieten, dramatische Situationen zu unterstreichen.¹⁴⁸ Jede Art von Intrigenspiel mit ständigem Hin-Und-Her-Gerissensein der Personen ist somit die ideale Grundlage für ein Libretto. Metastasios Achille in Sciro passt haargenau in dieses Bild. Wenn also an anderer Stelle vor dem Hintergrund der antiken Vorlage der Geschichte das ununterbrochene Umschwenken der Handlung sowie der Einstellung des Achill kritisiert worden ist, sehen wir diese Art der Verarbeitung des Mythos ein weiteres Mal durch bestimmte gattungstypische Umstände begründet.

VI.3. Der antike Mythos und die Psychoanalyse¹⁴⁹ → Funktion des Mythos und seine Faszination Teil 3

„Die Oper drückt nicht Ideen aus, sondern Seelenzustände, und ist ein irrationales Schauspiel par excellence“.¹⁵⁰

Dass die Oper auf der Ebene des Unerklärlichen und Irrationalen ihr Spiel ganz klar zum Gipfel treibt und jedes Zusammentreffen von Menschen immer wieder von Intrigen begleitet zeigt, ist besonders festzuhalten. Grundsätzlich werden jedoch alle angeführten, für einen Librettotext notwendigen Voraussetzungen gerade von mythologischen Erzählungen erfüllt. Sie sind einfach aufgebaut und handeln von menschlichen Erfahrungen und Erlebnissen, somit auch von seelischen Zuständen. Die antike Mythologie bietet eine Vielzahl von kurzen, eigenständigen Episoden, die für sich allein herausgegriffen werden können und einen Sinn ergeben, auch wenn sie in einen weiteren Zusammenhang eines übergeordneten Sagenkreises eingeordnet werden können. Vor allem solche Geschichten, die in der Antike

¹⁴⁷ Achberger 1980, 14 mit einem Zitat von Peter Hacks.

¹⁴⁸ Ebenda, 14f.

¹⁴⁹ Titel des Vortrags von I. Lang in IANUS 1998, 10-15.

¹⁵⁰ Achberger 1980, 16.

nie in hohem Detail schriftlich ausgearbeitet und festgehalten wurden, oder uns zumindest in solcher Form nicht erhalten sind, bieten jede Freiheit für eine kurze und prägnante Darstellung, sowohl im Hinblick auf Textlänge und Detaildarstellung als auch hinsichtlich der sprachlichen Ausdrucksweise.

„Die Nachahmungslehre des 18. Jahrhunderts sah Wesen und Zweck der Musik darin, die reale Welt durch die Darstellung von Affekten und Empfindungen abzubilden.“¹⁵¹

Genau wie Oper und Musik ist der antike Mythos Ausdruck von Seelenzuständen par excellence. Der Versuch, unterschiedliche Begebenheiten und Befindlichkeiten in der Psyche des Menschen zu verstehen und zu erklären, ist eine der wichtigsten Aufgaben des Mythos, wenn nicht überhaupt dessen ursprüngliche Existenzmotivation. Die Psychotherapeutin Inge Lang zitierte in einem Vortrag über antiken Mythos und seine Verwendung in der Psychoanalyse einen Ausspruch Friedrich Schlegels: „Was sonst das Bewusstsein ewig flieht, ist hier [sc. im Mythos] dennoch sinnlich geistig zu schauen, und festgehalten, wie die Seele in dem umgebenden Leibe, durch den sie in unser Auge schimmert, zu unserem Ohre spricht.“¹⁵² In der Antike war der Mythos allgegenwärtig, in Form von plastischen Symbolen und Statuen, in der Polis, in Theatern und auf Gräbern: Machtansprüche, existentielle Ängste, sexuelle Triebe und dazugehörige Verwicklungen und Verwirrungen der Seele hätten so in „Projektionen“ bzw. „projektiver Identifizierung mit mythologischen Inhalten“ Strukturen und Formen finden können.¹⁵³

Wie heute mythologische Vorbilder in der Psychologie weiterleben, zeigt sich an wohl bekannten Benennungen wie dem „Ödipuskomplex“ oder auch, wie oben genannt, dem „Achilleskomplex“. Lang bringt zudem einige Fallbeispiele aus ihrer psychoanalytischen Praxis, an denen sich die große Aktualität erkennen lässt, die verschiedene mythologische Erzählungen als Ausdruck „aktuellen Konflikterlebens“ immer noch haben. So analysierte sie beispielsweise die Beziehung zwischen einer Tochter und deren Vater, welche auf einer rein intellektuellen Ebene stattfand und die dabei aufgetretenen Probleme, nämlich unerfüllte Sehnsüchte, unbewusste gegenseitige Wunschvorstellungen und Erwartungen, vor dem Bild der Geburt der Athena aus dem Haupt des Vaters Zeus.¹⁵⁴

¹⁵¹ Rönnau 1969, 35.

¹⁵² Lang 1998, 11.

¹⁵³ Ebenda, 10.

¹⁵⁴ Details zu diesem Fall und den Erkenntnissen der Therapeutin sowie weitere Beispiele siehe in Lang 1998, 11-15.

VII. Rezeption

Die Frage nach dem WARUM im Zusammenhang mit Mythenrezeption, d.h. warum immer wieder auf Altes, Bestehendes, konkret auf den antiken Mythos, zurückgegriffen wurde und wird, ist im Vorhergehenden ausreichend erörtert worden. Der Mythos hat sich sichtlich für viele verschiedene Zwecke und in vielen Lebenslagen bewährt.

Was aber die Rezeption an sich schließlich ausmacht, was dabei geschieht und warum zu guter Letzt Veränderungen passieren bzw. passieren müssen, dem soll in diesem letzten Kapitel einige Aufmerksamkeit geschenkt werden.

VII.1. Allgemeine Vorbemerkungen zu ‚Text und Nachricht‘ als semantisches System

Eco bemerkt, dass ein Text oder Begriff in sich selbst zuallererst einmal *unvollständig* ist. Er ist unvollständig, insofern „da attualizzare“.¹⁵⁵ Ein Begriff ist unvollständig,

„anche quando riceva una definizione in termini di dizionario minimo. Il dizionario ci dice che un brigantino è una nave ma lascia implicare da [nave] altre proprietà semantiche. Questo problema da un lato rileva della infinità dell'interpretazione (che abbiamo visto fondata nella teoria peirciana degli interpretanti), dall'altro rimanda alla tematica dell'implicitazione (entailment) e del rapporto tra proprietà necessarie, essenziali e accidentali.“¹⁵⁶

Genau wie ein einzelner Begriff trotz seiner vielen lexikalisch streng definierten Bedeutungen erst im Kontext die jeweils „richtige“ aus mehreren möglichen erhält, so ergeht es auch, oder noch viel mehr, einem an sich schriftlich fixierten Text, der zu jeweils anderen Zeiten, vor anderen realen historischen Hintergründen und von jeweils anderen Individuen gelesen bzw. rezipiert und interpretiert wird.

Rezipieren bedeutet zunächst, eine Nachricht im jeweils eigenen Bewusstsein zu erfassen, mit den eigenen vorhandenen Vorstellungen und Bildern zu kombinieren oder jenen zuzuordnen, sozusagen zu aktualisieren. Erst in einem zweiten Schritt ist zu sprechen von der Rezeption, von der in der vorliegenden Arbeit vordergründig die Rede ist, insofern Wiedergabe in eigenen Worten und in aktualisierter Gestalt einer in welcher Form auch immer empfangenen Nachricht.

¹⁵⁵ Vgl. Eco 1986, 50.

¹⁵⁶ Ebenda, 50f.

Interpretation auf der Seite des Empfängers ist also grundsätzlich, mit jeder Art von Nachricht, notwendig. Die Rolle des Lesers oder Zuhörers bzw. allgemein des Rezipienten – dasselbe gilt nicht nur in Bezug auf Texte und Literatur, sondern auch auf die darstellende Kunst und auf Bilder – ist somit eine essentielle

„Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare“¹⁵⁷: „Una espressione rimane puro *flatus vocis* sino a che non è correlata, in riferimento a un codice dato, al suo contenuto convenzionato: in tal senso il destinatario è sempre postulato come l'operatore (...) capace di aprire, per così dire, il dizionario a ogni parola che incontra, e di ricorrere a una serie di regole sintattiche preesistenti [...]“¹⁵⁸

und niemals eine passive:

„Es handelt sich dabei [sc. beim Rezeptionsprozess] um eine Erkenntnisarbeit im emphatischen Sinne, bei der eigene Erfahrungen der Rezipienten in die Deutung eingebracht werden. Der Rezeptionsprozeß ist damit ein integraler Bestandteil der ästhetischen Erfahrung“¹⁵⁹

Nur mit der Einbringung des Rezipienten, mit seiner aktiven Teilnahme am Rezeptionsprozess erwacht ein Kunstwerk, d.h. ein Text oder ein Bild, zum Leben.¹⁶⁰ Ingarden hält fest, dass das rein literarische Werk ein schematisches Gebilde ist, das Lücken, Unbestimmtheitsstellen etc. enthält.

„Indessen scheint uns das einzelne literarische Werk im lebendigen Verkehr mit ihm während einer Lektüre keine solche Unbestimmtheitsstellen, Schematisierungen und auch keine Potentialität der paratgehaltenen Ansichten aufzuweisen.“¹⁶¹

Von den ursprünglich vorhandenen Lücken im Text spricht auch Eco:

„Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni.“¹⁶²

Der Akt des Rezipierens erfordert demnach unterschiedlichste Kompetenzen auf verschiedenen Ebenen: Sprachliche, grammatikalische, Wissen um Kontext; im weiteren Schritt, um eine ästhetische Erfahrung möglich zu machen, die Fähigkeit, sich geistig auf das

¹⁵⁷ Ebenda, 52.

¹⁵⁸ Ebenda, 50.

¹⁵⁹ Aissen-Crewett 1999, 17f.

¹⁶⁰ Zum „Leben“ des literarischen Werkes vgl. Ingarden 1965, 353ff. sowie Aissen-Crewett 1999, 19.

¹⁶¹ Ingarden 1965, 353.

¹⁶² Eco 1986, 52.

Kunstwerk einzulassen, „Widersprüche auszuhalten und auf vorschnelle Wertungen zu verzichten“¹⁶³.

„[...] , daß Rezeption die Fähigkeit voraussetzt, eigene Erfahrungen in die Auseinandersetzung mit Kunstwerken einzubringen und damit aktiv bei der Konstituierung des Sinns ästhetischer Gebilde mitzuwirken. Dadurch wird Rezeption grundsätzlich als produktiv und der Übergang von der Rezeption zur Produktion als lediglich graduell angesehen.“¹⁶⁴

Die aktive Mitarbeit des Lesers, Zuhörers bzw. Betrachters ist notwendig und bestimmte Kompetenzen werden vorausgesetzt. Auf der anderen Seite werden aber auch durch die Beschäftigung mit einem Kunstwerk neue Kompetenzen ausgebildet. Die Denkfähigkeit wird erweitert, starre Denkschemata können aufgelöst werden; mit Aissen-Crewetts Worten ausgedrückt, ermöglicht die ästhetische Erfahrung eine „Erweiterung der individuellen und kollektiven Fähigkeit, Zusammenhänge der komplizierten historischen Realität zu erfassen.“¹⁶⁵ Rezeption benötigt bereits in uns bestehende Ideen und Bilder, mit denen die vorliegende Nachricht verknüpft werden kann und durch die die neuen Eindrücke zu- und eingeordnet werden können; neue Bilder sind aber andererseits notwendig, um den vorhandenen Vorrat immer wieder zu vervollständigen und zu verifizieren. Zudem wecken Bilder eigene, vergessene oder unbewusste Erfahrungen, die noch nicht erfolgreich und bewusst einer Idee zugeordnet werden konnten:

„Frühe Erfahrung ist stumm, solange sie unbenannt in einem liegt, wird real erst durch die erweckende Funktion des Bildes. Erst das Bild macht das Namenlose zum Benannten, das Schlummernde zum Existierenden.“¹⁶⁶

Mit einem Wort, Bilder helfen uns, klarer zu sehen. Genauso helfen wir den Bildern, zu leben, immer wieder neu aktualisiert und konkretisiert zu werden. Der Rezeptionsprozess ist also ein gegenseitiger: „Wir brauchen die Bilder, die Bilder brauchen uns.“¹⁶⁷

Da eben jedes Kunstwerk im Grunde unvollständig ist und einen Rezipienten braucht, um vollendet und „angewandt“ zu werden, also bis zu einem gewissen Grad selbst vom Empfänger der schöpferische Prozess nachvollzogen oder rekonstruiert werden muss¹⁶⁸,

¹⁶³ Vgl. Aissen-Crewett 1999, 18.

¹⁶⁴ Ebenda, 15.

¹⁶⁵ Ebenda, 16f.

¹⁶⁶ Ebenda, 13f.

¹⁶⁷ Ebenda, 11.

¹⁶⁸ Ebenda, 27.

sind Rezeption, Produktion, Nachahmung oder Nachschöpfung unmittelbar miteinander verbunden. Jede Interpretation zu den jeweils gegebenen Umständen fällt jedoch individuell und unterschiedlich aus, daher ist ganz klar, dass in jeder Nachschöpfung, Ingarden verwendet den Begriff „Konkretisation“, Veränderungen, d.h. Abweichungen vom Vorbild, auftreten.

„Wir haben schon früher Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, daß dem Werke selbst seine Konkretisationen entgegenzustellen sind, die sich in mancher Hinsicht von ihm unterscheiden. Diese Konkretisationen sind eben das, was sich während einer Lektüre konstituiert und was sozusagen eine Erscheinungsweise des Werkes in der Konkretisation bildet, in welcher wir das Werk selbst erfassen.“¹⁶⁹

Diese Unterschiedlichkeit der jeweiligen Konkretisationen ist einerseits nicht nur zwingend und unvermeidlich –

„...die Ansicht, die jeder ... von der Kunst gewonnen hat, ist die Grundlage zu seinen Urtheilen, und jedes derselben eine Anwendung seiner Ansichtsweise auf einen besonderen Fall.“¹⁷⁰ –

sie ist in gewisser Weise sogar wünschenswert. Jeder Rezipient, der zum Schöpfer wird, trägt den Anspruch an Originalität bzw. Genialität in sich. Er möchte nicht einfach nur kopieren oder abkupfern, sondern sich kreativ entfalten, seinem Kunstwerk individuelle Prägung und einen eigenen Charakter verleihen.

„Genie, Genialität ist das Höchste, was man an der Kunst, an jedem Künstler, in jedem Kunstprodukte sucht.“¹⁷¹

Schön auf den Punkt gebracht ist dieser Sachverhalt wiederum bei Aissen-Crewett:

„Die Auffassung des Kunstwerks durch den Betrachter als die einzige Möglichkeit, Kunst zu verstehen, ist nicht die reproduzierende Imitation, sondern ein eigenes Schaffen in der Form der Wiedererzeugung nach dem Original, das in keiner Wiedergabe aufgeht, sondern als ein immer anderes und neues Bild erscheint.“¹⁷²

Die wichtigsten Gedanken und Erkenntnisse über den Rezeptionsakt und seine Erscheinungen sowie die damit verbundenen Anforderungen sind hiermit überblicksmäßig

¹⁶⁹ Ingarden 1965, 354.

¹⁷⁰ Karl Marx über musikalische Kritik und das Werturteil, zitiert bei Rönnau 1969, 37.

¹⁷¹ Hans Georg Nägeli zitiert bei Rönnau 1969, 38.

¹⁷² Aissen-Crewett 1999, 28.

zusammengefasst. Ingarden geht aber noch weiter ins Detail und versucht, auch die einzelnen Vorgänge in unserem Bewusstsein auf den verschiedensten Ebenen genau zu analysieren und in Worte zu fassen. Einige seiner Feststellungen sind es wert, hier noch genannt zu werden.

VII.2. Die Konkretisationen des literarischen Werkes und die Erlebnisse seiner Erfassung¹⁷³

Nach Ingarden könne der Rezeptionsprozess in mehrere Stufen bzw. Akte unterteilt werden. Er spricht von einer „sehr komplizierten“ Sachlage, die in einem psychischen Subjekte während einer Lektüre vorzufinden sei und von einem großen Reichtum an Bewusstseinsakten und Erlebnissen: Zu Beginn stehe der „Erkenntnisakt“ oder Wahrnehmungsakt, in denen die Wortzeichen oder Wortlaute und die „sprachlautlichen Gebilde höherer Ordnung“ erfasst werden. Darauf stützten sich die folgenden „Bedeutungserfassungsakte“ und schließlich folgten die Akte des „phantasiemäßigen Erschauens“ der „dargestellten Gegenständlichkeiten und Situationen“ sowie „der sich offenbarenden metaphysischen Qualitäten“.

Um dieses phantasiemäßige Erschauen geht es zuletzt immer im Zusammenhang mit Kunst und Rezeption; nur dadurch könnten in dem Leser „mannigfache Erlebnisse des ästhetischen Genießens“ wachgerufen werden, die die Quelle bildeten für ästhetische Wertungen. Idealerweise regten sich schließlich in der Seele des Leser (bzw. des Zuschauers) während der Lektüre mannigfache Gefühle und Affekte, „welche zwar nicht mehr zu der Gruppe der Erlebnisse gehören, in welchen das literarische Werk in concreto erfaßt wird, die aber nicht ohne jeden Einfluß auf dessen Erfassung sind“¹⁷⁴.

Wenn also im weiteren Schritt eine Nachschöpfung bzw. Wiedergabe des Kunstwerks durch einen Rezipienten stattfindet, haben diese Affekte selbstverständlich auch Einfluss auf den Charakter und die Erscheinungsweise eben dieses geschaffenen Abbilds.

Weiter bemerkt Ingarden, dass gerade diese Kompliziertheit der Gesamterfassung des Werkes viel an Leistung von dem „erlebenden Ich“ abverlange und daher nicht alle Komponenten der Gesamterfassung im gleichen Sinne erlebt werden könnten: Es würden immer andere Partien und Schichten des Werks erschaut werden, während die übrigen in einem Halbdunkel oder eine Halbverschwommenheit versänken und nur mitschwingen und das Werk in besonderer Weise färben würden. Anders ausgedrückt, ein literarisches Werk könne nie „voll in allen Schichten und Komponenten, sondern immer nur teilweise, immer nur

¹⁷³ Vgl. Ingarden, 1965, 354-359.

¹⁷⁴ Ebenda, 355.

sozusagen in einer perspektivischen Verkürzung erfaßt werden¹⁷⁵. Welche Schichten und Teile schließlich gerade erfasst werden, hänge von den jeweiligen Bedingungen ab, unter welchen die Lektüre stattfindet.

Was oben schon festgehalten worden ist, wird durch die Erkenntnisse Ingardens gänzlich bestätigt, nämlich dass jede Interpretation eines Kunstwerks nicht nur von Person zu Person unterschiedlich ausfallen kann, sondern dass auch die jeweiligen äußeren Umstände und Bedingungen der Lektüre die Erfassung des Inhalts und der Aussage beeinflussen und somit ein und dieselbe Person zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Eindrücke eines Werks erlangen kann.

Zwangsläufig ist demnach jede „Konkretisation“ eines Kunstwerks verschieden von diesem selbst.

„Die Konkretisation enthält nicht nur verschiedenen Elemente, die in ihm nicht reell enthalten, aber durch es zugelassen sind, sondern sie weist auch öfters Elemente auf, die ihm fremd sind und es mehr oder minder verdecken.“¹⁷⁶

Die Untersuchung, welche Veränderung infolge einer Nachschöpfung oder Konkretisation im Vergleich zu einem bestimmten Vorbild auftritt bzw. auf welchen Ebenen die Veränderungen auftreten, inwieweit jene Veränderungen unvermeidbar bzw. durch bestimmte Umstände begründbar sind und ab wann eine bestimmte Konkretisation nicht mehr vereinbar ist mit dem Original, wurde in der vorliegenden Arbeit anhand eines konkreten Beispiels von Mythenrezeption in der neuzeitlichen Literatur vollzogen. Ingarden stellte sich dieselben Fragen und fasste in einem abstrakten Gerüst die möglichen Abweichungen zwischen Konkretisationen und dem ursprünglichen Werk auf den verschiedenen Stufen zusammen. Seine Beobachtungen bestätigen im Wesentlichen die hier erhaltenen Ergebnisse: Die Unterschiede spielen sich auf lautlicher (bezogen auf die Art der Aufnahme, z.B. in einem Vortrag, in eigener Lektüre usw.), auf sprachlicher und semantischer Ebene ab – z.B. durch Verwendung von Worten, deren Bedeutungen „bei sonst im Prinzip adäquater Erfassung mit unpräzisierungsfähigen, von Fall zu Fall wechselnden Sinnkomponenten verwoben werden“¹⁷⁷ – und schließlich auf inhaltlicher Ebene. Die Schwere der jeweiligen Abweichungen sieht auch Ingarden nicht überall gleich, sondern unterschiedlich ausgeprägt. Im Normalfall gehen sie auch einfach unter: „Nichtsdestoweniger sind wir letzten Endes nicht auf die Konkretisationen als solche, sondern auf das Werk selbst gerichtet und bringen uns gewöhnlich seine Verschiedenheit von der jeweiligen Konkretisation nicht zum

¹⁷⁵ Ebenda, 356.

¹⁷⁶ Ebenda, 360.

¹⁷⁷ Ebenda, 361.

Bewußtsein.“¹⁷⁸ Während also die erstgenannten Unterschiede die geringfügigeren und vernachlässigbaren sind, tritt laut Ingarden der radikalste Unterschied zwischen dem literarischen Werk und seinen Konkretisationen „in der Schicht der Ansichten“ auf.¹⁷⁹ Es zeigt sich also auch an dem Urteil Ingardens, dass eine „Verfälschung“ dann vorliegt, d.h. dass die Abweichung vom Original dann nicht mehr übersehbar ist, wenn die eigentliche Aussage, die ursprüngliche Idee eines Kunstwerks bzw. einer Nachricht oder Geschichte nicht mehr erkennbar ist.

„Die Ergänzungen [sc. des Rezipienten während des Rezeptionsakts] und die in ihnen stattfindenden Verwandlungen können dabei so mannigfacher Art sein, daß es kaum möglich ist vorauszusehen, wie sich eine bestimmte einzelne Konkretisation in dieser Hinsicht gestalten wird. [...] Die Ergänzungen (Ausfüllungen) und die damit verbundenen Verschiebungen im Gehalte der Ansichten (auch wenn sie noch so klein sein sollten) können z.B. das Vorwiegen eines im Werke selbst nicht vorgeschriebenen Typus der Ansichten herbeiführen. [...] Die konkreten Ansichten können infolgedessen ganz neue, sozusagen durch das Werk selbst nicht beabsichtigte, dekorative Momente enthalten und dadurch sogar dem ganzen konkretisierten Werke einen neuen Stil aufzwingen. Ob bei einer so weitgehenden Umwandlung der Schicht der Ansichten die betreffende Konkretisation noch für eine Konkretisation *desselben* Werkes gehalten werden darf oder ob sie dann ein ganz *neues* Werk zur Ausprägung bringt, das bedürfte einer eigenen umfangreichen Analyse in jedem konkreten Falle.“¹⁸⁰

VII.3. Zurück zum Mythos und zum Schauspiel

Soweit die Worte Ingardens. Adorno bzw. seine Aussage über Rezeption und Ästhetik führt uns zurück zum Mythos:

„Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel;“¹⁸¹

Laut Adorno geht es bei der Rezeption oder Interpretation eines Kunstwerks darum, es „sinngemäß zu erfassen“, denn „Verstehen selbst ist angesichts des Rätselcharakters eine problematische Kategorie.“¹⁸²

Mythos hat zweifellos dieses Rätselhafte an und in sich. Mythos bedarf in höchstem Maße Interpretation, welche in höchstem Maße individuell ausfällt.¹⁸³

¹⁷⁸ Ebenda, 360.

¹⁷⁹ Ebenda, 362.

¹⁸⁰ Ebenda, 362f.

¹⁸¹ Adorno 1973, 182.

¹⁸² Ebenda, 184.

¹⁸³ Obwohl Adorno den Rätselcharakter als konstitutives Element eines Kunstwerks ansieht – „Als konstitutiv aber ist der Rätselcharakter dort zu erkennen, wo er fehlt: Kunstwerke, die der Betrachtung und den Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine.“ (Adorno 1973, 184) –, muss nicht in umgekehrter Richtung zwangsläufig der Mythos an sich, d.h. sein Inhalt allein, ohne die Verarbeitung desselben in einem literarischen Kunstwerk, bereits

Trotz dieses Rätselcharakters, der gerade auch die Faszination und das Spannende am Mythos ausmacht, behält der Mythos seine ihm zuerkannte Existenz als Instrumentarium, durch das komplexe Sachverhalte, konkrete Erfahrungen usw. abstrahiert und vereinfacht, mit einem Wort **exemplarisch** dargestellt und weitererzählt werden konnten und können.

Unter den Zeitgenossen von Gravina und den Vertretern der Arcadia sind sich zwar nicht alle einig, was die „Autonomie“ des Mythos betrifft, i.e. inwieweit Mythos unabhängig und als Kunstwerk für sich allein anzusehen ist oder einer Interpretation bedarf¹⁸⁴, Gravina und Metastasio sind jedoch beide überzeugt, dass Mythos nicht autonom ist, sondern eine „interpretazione allegorica delle immagini“, eine „elaborazione fantastica“ bzw. ein „strumento che serve a rivestire con immagini ‚false‘ realtà concettuali veritiere“¹⁸⁵. Sie sprechen vor allem von einem „travestimento (od. trasporto) *del vero nel finto*“, also einer „espressione di argomenti complessi con immagini semplici, contenute nei miti, che, trasponendo la verità nella finzione, si avvicinano alle menti rozze e rendono possibile comunicare ad esse importanti contenuti conoscitivi.“¹⁸⁶

Eben darin, in der vereinfachten Darstellung der realen Welt, liegt schließlich auch die lehrende und erzieherische Rolle des Mythos. Wie Dichtung allgemein erfüllten speziell die mythischen Erzählungen, d.h. die Kunstwerke, in denen jene transportiert wurden, diese Aufgabe des „docere“. Sie erreichten alle Menschen, aus allen Gegenden und allen Schichten stammend – im wortwörtlichen Sinne, da Mythos in der Antike allgegenwärtig war und die Epen, Tragödien und andere Mythendichtungen allgemein bekannt waren, sowie im übertragenen Sinn, da die auf solche Weise vereinfacht dargestellte Wirklichkeit von allen, auch von den weniger Gebildeten, in den Grundzügen begreifbar war. Gravina versuchte, anhand von Beispielen zu zeigen, „come i personaggi del mito rappresentino in realtà vizi e virtù umane“: „...sono immagini vive, la cui efficacia deve colpire gli occhi dell'uomo qualunque, in contrapposizione con l'efficacia intellettuale della filosofia per i dotti.“¹⁸⁷

Da genau dieser Bildungsanspruch gegenüber dem einfachen und bürgerlichen Stand auch das Theater im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Aufklärung, kennzeichnete, passte der Mythos, insofern er selbst „nachahmt“ und „abbildet“, als Inhaltsstoff mit dem Theater bzw. dem Schauspiel als Vermittlungsplattform optimal zusammen.

ein eben solches darstellen. Dennoch vermittelt jede einzelne mythische Erzählung, in welcher Form auch immer sie tradiert oder ausgestaltet ist, ein bestimmtes Bild, welches es zu interpretieren und „anzuwenden“ gilt. Zur Individualität der Interpretation vgl. das letzte Kapitel VII über Rezeption.

¹⁸⁴ Vor allem Giambattista Vico stand mit seiner Meinung über den Mythos als *autonomes* Kunstwerk Gravina, Muratori, Metastasio u.a. gegenüber. Vgl. Gibellini 2006, 160.

¹⁸⁵ Vgl. Gibellini 2006, 159f.

¹⁸⁶ Ebenda, 161.

¹⁸⁷ Ebenda, 162.

„Gegenbilder aufzubauen, war ein Anliegen der Aufklärung. Theater wurde von daher insbesondere als Abbildung sowohl der angestrebten wie auch abgelehnten Handlungsweisen reflektiert, entwickelt und eingerichtet; [...] Alternatives Denken verlangte nach Anschaulichkeit, um in Breite verständlich zu werden. Das Instrumentarium des Theaters kam dem entgegen.“¹⁸⁸

Die Aufklärung wollte Neues erreichen und einführen. Sie wollte Veränderungen in der realen Welt und deren Institutionen. Dafür war es notwendig, auch das Denken der Menschen zu verändern. Die Aufgabe der „moralischen“ Bildung und Erziehung, die das Theater zur Zeit der Aufklärung und für dieselbe übernehmen sollte, ist in diesem Zusammenhang relativ positiv konnotiert.

Generell gibt jedoch das Stichwort „moralische Erziehung“ durch die Darstellung von Gegenbildern für die Forschungsfrage dieser Arbeit noch einen letzten Impuls: Wenn bestehende Bilder oder Ideologien, ungeachtet der Frage, ob diese von der Allgemeinheit als positiv oder negativ beurteilt werden, für einen Einzelnen Gültigkeit haben bzw. ihm geholfen haben oder helfen, seine Welt zu verstehen und darin leben zu können, und wenn diese Bilder mit einem Mal durch Gegenbilder verändert werden, sei es bewusst und manipulativ von Dritten eingesetzt, sei es unbewusst und dennoch in öffentlicher Darstellung, so wird schließlich die Welt des Einzelnen auf jeden Fall durcheinander gebracht und erschüttert, in anderen Worten „gestört“. Wie hoch der Grad dieser Störung ausfällt, ist schließlich, wie Ingarden sagt, nur für jeden Fall einzeln und individuell zu beurteilen.

VIII. Exkurs: Der Begriff „Verfälschung“ und Beispiele heutiger Rezeptionswerke

Betreffend der Verwendung des provokanten Ausdrucks der „Verfälschung“ ist noch folgendes zu sagen: Obwohl Mythos immer in gewisser Weise Legende bleibt und keinen reinen historischen Tatsachenbericht liefert, haben dennoch die Botschaften bestimmter Mythen, genau wie eben auch die von Märchen und religiösen Erzählungen, irgendwann eine allgemeine und archetypische Gültigkeit erlangt. Sie sind Berichte nicht nur persönlicher, sondern kollektiver Erfahrungen. Viele in diesen transportierte Aussagen, die heute beispielsweise auch tiefenpsychologischen Wert besitzen, sind fix mit den jeweiligen Mythen verknüpft. Wenn also bestimmte Eckpfeiler der Handlung, an denen ein Mythos bzw. seine ihm eigene, besondere Bedeutungsaussage festgemacht ist, in grober Weise

¹⁸⁸ Scholz 1980, 3f.

abgeändert werden oder wegfallen, kann meines Erachtens sehr wohl von einer Verfälschung der „Tatsachen“ gesprochen werden.

Zwei Beispiele aus jüngster Zeit für Neuverarbeitungen bzw. Rezeption von antiken Mythen sollen einerseits zeigen, dass dieselben nicht nur in Opern und nicht nur bis zur Zeit von Metastasio Stoff für künstlerisches Schaffen boten, sondern auch heute weiterhin in den verschiedensten Bereichen der Kunst und Kultur höchste Popularität genießen. Andererseits sollen diese Beispiele hier noch einmal klarer machen, was unter einer Verfälschung der Tatsachen verstanden werden kann.

Nur kurz sei die neueste sehr erfolgreiche filmische Darstellung des Trojamythos von Wolfgang Petersen genannt. In David Benioffs¹⁸⁹ Drehbuch ist der Tod des Menelaos, Bruder des Heerführers Agamemnon und Ehemann der nach Troja entchwundenen Helena, im Zuge des Zweikampfs mit seinem Rivalen Paris vorgesehen. Im antiken Mythos stirbt Menelaos nicht, sondern wird nur leicht verwundet. Er überlebt schließlich den gesamten Krieg und kehrt nach dessen Ende in die griechische Heimat zurück. Der Tod des Menelaos, durch den Agamemnons Wut gegen die Trojaner sowie sein Wunsch auf Rache erneut entfacht werden, ist offenbar für den Erfolg einer Hollywood-Produktion unverzichtbar: Eine solche braucht etwas mehr Sensation als eine bloße Verwundung. Die Reaktion des Agamemnon und der Fortgang der Handlung, d.h. die Wiederaufnahme des Kampfs, sind aber hier wie dort gleich. Eine konkrete Funktion erfüllt die veränderte Darstellung somit nicht. Das Fehlen einer Konsequenz dieser Abweichung auf den unmittelbaren Zusammenhang könnte zwar wiederum dazu verleiten, zu meinen, dieselbe sei nicht unbedingt gravierend. Jedoch kann das Sterbenlassen eines Kriegers, der eigentlich aber nicht stirbt, sondern am Leben bleibt und vielmehr im weiteren Verlauf der Geschichte, d.h. in den vielen anknüpfenden Erzählungen rund um den trojanischen Krieg inklusive der Heimkehrmythen, immer wieder wichtige Rollen spielt (z.B. bei der Eroberung der Stadt mit Hilfe des Holzpferds), sehr wohl als „Verfälschung der Tatsachen“ betrachtet werden. In umgekehrter Weise wird in Petersens Film ein Leben länger erhalten als es laut antikem Mythos sollte: Eine weitere verfälschte Tatsache findet sich also in der Beteiligung Achills am letztlich erfolgreichen Überfall Trojas. Wie im Laufe dieser Arbeit klar geworden ist, besteht die Tragödie des Lebens von Achilleus darin, dass er seinen Kampf gegen die Sterblichkeit nicht gewinnen kann. Das Schicksal des Peliden ist es, zwar durch die Tötung des Hektors dafür zu sorgen, dass Troja eingenommen werden kann, selbst jedoch nicht mehr an der Einnahme der Stadt dabei zu sein. Er stirbt noch während der andauernden Kämpfe vor den Mauern durch einen Pfeil, von Paris entsandt, von Apoll gelenkt. Auch diese Darstellung

¹⁸⁹ D. Benioff, W. Petersen. Troja. DVD: Warner Home Video Germany, Hamburg 2007.

irritiert einen des antiken Mythos kundigen Zuseher, vor allem auch deshalb, da sich nicht im Geringsten eine Funktion für die vorgenommene Veränderung erkennen lässt.

Eine ganz andere Art von Rezeption wird dagegen in dem Werk von Magris „Lei dunque capirà“ geboten.

Nicht wie im Film „Troja“ oder bei Metastasio „Achille in Sciro“ wird durch den Titel bereits die Erwartung beim Leser geschürt, einen entsprechenden Inhalt vorzufinden. Magris liefert also nicht im Vorhinein die Verbindung zur antiken Mythologie. Erst im Laufe der Erzählung aus Sicht der weiblichen Hauptfigur bemerkt der Leser Ähnlichkeiten mit dem Mythos von Orpheus und Eurydike bzw. Hinweise darauf.

Die Ich-Erzählerin richtet ihre Rede, aus der das ganze Werk besteht, an einen ‚Signor Presidente‘, gewissermaßen ‚Vorsteher‘ der ‚Casa di Riposo‘, in der die Protagonistin sich zum Zeitpunkt der Rede befindet, und zwar *noch immer* befindet: „No, non sono uscita, ...“, erklärt sie in ihrem allerersten Satz. Der gesamte folgende Monolog soll schließlich nur die Erklärung dafür liefern, warum sie das einzigartige und unverhoffte Angebot des Herrn Presidente, die ‚Casa di Riposo‘ wieder zu verlassen und ihrem Geliebten, der mit seinen Bitten diese Erlaubnis erwirkt hatte, zu folgen, zuletzt doch nicht angenommen hat. Aus vielen Exkursen und ihrer Darstellung der Beziehung zwischen ihr und ihrem Geliebten, dem Poeten, der namenlos bleibt, erfährt der Leser ihre Sichtweise über ihre Rolle als seine Muse: Er, chaotisch, voll von kindlicher Angst und – wie eben ein Poet – etwas realitätsfremd, sei ohne sie hilflos, nahezu lebensunfähig und so emotional abhängig von ihr, dass es nur gut gewesen wäre, dass sie, nachdem er gekommen war, um Fürsprache für sie bzw. ihn beim Presidente zu halten, wieder zu ihm nach draußen zurückkehrte. Im letzten Moment aber, gerade noch rechtzeitig, habe sie verstanden, dass sie ihn nicht retten hätte können, ihm nicht die Antworten auf seine existentiellen Fragen hätte geben können, die er ihr als Zurückkehrende aus der ‚Casa di Riposo‘ gestellt hätte, und ihn somit nur noch in ein größeres Unglück gestürzt hätte, als er nun ertragen müsse, mit ihrem Verlust zu leben.

Die Beschreibungen der Liebesbeziehung und ihrer früheren Lebenssituation ‚li fuori‘ aus ihrer Sicht, das Durchklingen ihrer Ängste und Enttäuschungen, ihres Wunsches nach Bestätigung und Anerkennung sowie sogar Spuren von Verbitterung und Verunglimpfung ihres Geliebten bewegen sich auf einer höchst menschlichen und realistischen, vor allem aber zeitlosen, d.h. auch brandaktuellen Ebene. Mit anderen Worten ausgedrückt, auf Basis des Berichts der Protagonistin, der ihre Emotionen, Enttäuschungen und Unsicherheiten aufzeigt, worauf in diesem Werk von Magris das Hauptaugenmerk gelegt ist, müsste ein Leser nicht zwangsläufig auf einen mythischen Zusammenhang schließen. Durch immer häufigere Anspielungen auf den Orpheus-Mythos und mit dem Fortschreiten der Handlung wird erst nach und nach die Verarbeitung eines bekannten Stoffes in dem Werk deutlich,

welche zu Beginn zwar bereits durch gewisse Fakten – ein Poet, der seine Geliebte, von wo auch immer, zurückholen möchte, welche aber im Endeffekt nicht mitkommt – angedeutet wird, aber dennoch durch den unkonkreten Zusammenhang noch verschleiert ist: So gewinnt beispielsweise die Umgebung ‚qui dentro‘ immer mehr Ähnlichkeit mit einem Jenseits, einer Unter- bzw. Schattenwelt, aus der die Bewohner nicht mehr zurück können; der Poet selbst erhält zwar keinen Namen, einmal aber berichtet die Ich-Erzählerin von dem ‚Kosenamen‘, mit dem jener sie zärtlich belegt habe: „Anche adesso che là fuori gridi straziato il mio nome, o uno di quei tanti nomi che ti piaceva darmi precipitando in me, la mia Euridice, dicevi, la mia...“¹⁹⁰; und nicht zuletzt liefert die Schilderung der ‚Flucht‘ am Ende der Erzählung, welche von Eurydike kurzerhand aus genannten Gründen vereitelt wird, indem sie ihren Geliebten ruft und sein Zurückblicken provoziert, die Erklärung für die einleitenden Worte „non sono uscita“.

Die Ausgangsposition des Rezipienten ist hier eine völlig andere als bei den Werken von Metastasio und Benioff/Petersen. Der Prozess des Vergleichens einer neuen Version mit einer altbekannten folgt im Falle von „Lei dunque capirà“ einer entgegengesetzten Richtung als bei den bisher vorgebrachten Beispielen: Hat der Leser, beeinflusst durch einen Titel, eine bekannte Geschichte als Vorlage im Kopf, fallen Abweichungen ins Auge; gibt es keine Erwartung im Kopf des Lesers bzw. ist die Anlehnung an ein bekanntes Werk oder eine bekannte Geschichte nicht bereits durch den Autor, d.h. durch seine Namensgebung, beansprucht worden, so können Ähnlichkeiten wahrgenommen werden. Geringe Ähnlichkeiten reichen dann schließlich aus, um einen Bezug zur Modellversion herzustellen. Anders dargestellte Elemente wiederum stören in einem solchen Fall nicht so massiv, da schlicht und einfach der Fokus des Lesers nicht auf Veränderung und Abweichung liegt, sondern auf der langsamen Wiedererkennung bzw. Rekonstruktion eines bekannten Stoffes in einem neuen Werk.

¹⁹⁰ Magris 2006, 29.

IX. Conclusio

Wir haben gehört und hingenommen, dass die Beurteilung des Ausmaßes an Irritation, welche durch Abweichungen von einem bekannten Bild hervorgerufen wird, immer in gewisser Weise im Auge des Betrachters liegt. Jede Empfindung, durch ein Kunstwerk erweckt, ist subjektiv und individuell, genau wie eben die Rezeption eines solchen, als Wahrnehmung sowie als Reproduktion.

Wenn aber die Rede ist von Veränderungen, und davon, wie weit sie auffallen oder stören, ist festzuhalten, dass jedes Urteil darüber unmittelbar zusammenhängt mit einer besonderen Erwartungshaltung, mit der ein Zuhörer oder Betrachter, kurz Rezipient, an das Kunstwerk herangeht. Je konkreter die Vorstellung von einem originalen Bild, welches einer Nachschöpfung zugrunde liegt, desto störender werden die Inhalte, die darin in einer anderen Weise transportiert werden als erwartet, empfunden werden. Diese Erwartungshaltungen, d.h. Erwartungen hinsichtlich der Inhalte und Botschaften, welche ein Betrachter jeweils in einem Kunstwerk vorfinden möchte, sind nicht nur in jedem Individuum selbst, je nach eigener Rezeption und eigenem Verständnis der originalen Vorlage, bereits vorhanden, sondern können zusätzlich beeinflusst oder geschürt werden durch die Benennungen oder Titel der Nachschöpfungen. Wenn die Nachschöpfung unter gleichem Titel wie die Vorlage läuft, ist die Erwartung groß, auch denselben Inhalt, wenn auch in äußerlich anders ausgearbeiteter Form, vorzufinden. Wenn bereits der Titel eines Werks abgeändert wurde und nur an den des Originals angelehnt ist, und somit der Anspruch an eine gänzliche Übereinstimmung von Anfang an nicht erhoben wird, so kann der Rezipient mitunter schon mit Abweichungen rechnen, die in Folge auch nicht gravierend stören.

Dennoch haben die Betrachtungen im Zuge der vorgenommenen Untersuchung zu einem Ergebnis in der Frage, ab wann von „Verfälschung“ eines Mythos gesprochen werden kann, geführt. Aus der Analyse der einzelnen Abweichungen und der Einteilung in Kategorien konnte schließlich ein Kriterium abgeleitet werden, dessen Erfüllung bzw. Nichterfüllung für ein Höchstmaß an Irritation hauptsächlich maßgebend ist: Wenn die ursprüngliche Idee und Botschaft einer Geschichte, das abstrahierte Wesen eines Gegenstands im platonischen Sinne, in der neuen, verarbeiteten und veränderten Version nicht mehr erkennbar sind oder, wie Ingarden es formuliert hat, wenn ein Unterschied in der Aussage vorliegt, ist die Behauptung eines Lesers berechtigt, der Mythos sei verfälscht. Um ein solches Urteil schließlich überhaupt fällen zu können, ist von dem Rezipienten nicht nur ein einziger, oberflächlicher und unbeteiligter Blick auf das Kunstwerk gefordert, sondern eine aktive Teilnahme daran, welche ein Erleben und ein geistiges Erfassen desselben möglich macht. Für einen solchen Betrachter, und oft auch erst nach wiederholter und intensiver

Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk, kann dann unter Umständen auch die vermeintlich unterschiedliche oder verfälschte Version die ursprüngliche Idee durchscheinen lassen.

Für Metastasio Achille in Sciro wurden zwar immer wieder Erklärungen für Abweichungen vom antiken Mythos gefunden, die sich aus der Einbettung in den historischen Zusammenhang und den Anlass für das Stück ergaben; am Ende bleibt aber die Botschaft des Stückes eine andere als diejenige, die bei Statius und vor allem durch das antike Charakterbild des Achilleus vermittelt wird. In der Antike gibt es kein Happy End und kein Liebesgeständnis von Seiten des Peliden. Seine Beziehungen zu Frauen scheitern immer und es steht außer Frage, dass das Erwerben von Kriegsruhm für Achill wichtiger ist als alles andere und dass das Verlassen von Deidameia als feststehende Tatsache gilt, die weder zu diskutieren ist, noch großen Schmerz für ihn bedeutet. Metastasio Aussage ist somit zwar eine gefälligere, entspricht aber nicht mehr der ursprünglichen Idee des Mythos.

Riassunto italiano

La cultura antica, cioè le idee ed il patrimonio intellettuale dei Greci e dei Romani dell'epoca classica che formano la base dell'odierna cultura europea, non è un'entità passata, dimenticata o "morta" – come vengono spesso chiamate le lingue classiche, il greco antico ed il latino –, ma è ancora oggi viva e presente in molti ambiti della vita: si notino per esempio la giurisprudenza che si basa in notevole parte sulla legislazione romana o le scienze matematiche in cui valgono ancora dei principi individuati da personaggi famosi come Euclide, Pitagora etc.

Questo patrimonio intellettuale si è manifestato e mantenuto soprattutto nell'ambito culturale, sia nella letteratura sia nell'arte rappresentativa che trasportarono le storie, i racconti ed i miti dell'epoca. "L'antico mito greco" al quale si dedica in particolare questa tesi è ancora dello stesso fascino enorme come era nei tempi della sua origine.

In ogni epoca, nell'antichità tarda, nel medioevo così come nell'età moderna, i diversi racconti mitici sono sempre stati non solo letti e recitati nella stessa originale forma in cui furono creati o fissati nell'antichità, ma essi formavano ognora un pool popolare del quale ogni poeta o scrittore poteva servirsi e scegliere un pezzo qualsiasi come modello per riprodurre un'opera nuova che differiva dall'originale in modo più o meno significativo.

A questo punto si deve ammettere che già nell'antichità i miti si sviluppavano continuamente ed erano trasmessi oralmente da una generazione all'altra. Significa che allo stesso tempo esistevano spesso molte versioni diverse di un mito: le varianti delle tradizioni si distinguevano soprattutto secondo le diverse regioni geografiche in cui venivano raccontate; talvolta alcune differenze erano fatte anche apposta dai cantori ambulanti, la cui professione era recitare un'epopea in maniera propria, seguendo lo scopo di dare alla storia la loro nota individuale. Tuttavia ad un certo punto, con l'evoluzione della grafia, sempre più storie mitiche hanno trovato una forma più o meno fissa la quale è stata accolta in diversi canoni e maggiormente trasmessa alle generazioni future.

Visto tutto ciò si pone la seguente domanda: se uno scrittore usa un mito molto conosciuto come modello per creare la sua propria storia o opera letteraria, quanto può differire essa dall'originale per essere considerata ancora una variante del mito originale? A quale punto non sono più tollerabili le deviazioni per il recipiente che conosce la fonte di base della storia cosicché l'opera nuova può essere chiamata – con un termine provocatorio – un' "immutazione"?

Il tentativo di trovare una risposta su questa domanda ha portato alla scelta di un esempio concreto: si confronta un'opera di letteratura dell'età moderna ed il suo corrispondente

modello antico. Il capolavoro del grande librettista italiano Pietro Metastasio con il titolo "Achille in Sciro" si delinea ideale per questo progetto.

La parte principale di questa tesi è formata dunque dall'analisi dettagliata di ogni scena dell'opera metastasiana con lo scopo di elaborare in modo neutrale tutte le deviazioni e differenze tra quella e l'antica versione dello scrittore romano Stazio. "Neutrale" in questo contesto significa che durante il paragone inizialmente venivano riportate tutte le differenze senza dare un'interpretazione contestuale e senza considerare la reale situazione storica in cui viveva e agiva Metastasio. Solo in un secondo passo le deviazioni individuate venivano classificate in gruppi e discusse più profondamente cosicché alla fine sarebbe stato possibile esprimere un giudizio riguardando il grado d'irritazione delle singole deviazioni per il lettore o il recipiente. Molte differenze si lasciano spiegare prendendo in considerazione le circostanze della nascita dell' "Achille in Sciro".

Contenuto del mito antico

Oggi la storia del soggiorno di Achille sull'isola di Sciro ci è nota soprattutto tramite l'opera del poeta romano Stazio vissuto nel primo secolo dopo Cristo. Tetide, dea e madre del grande eroe greco Achille, sa della profezia fatale secondo cui Achille non tornerà vivo dalla guerra di Troia e cerca di proteggere il figlio dal suo destino. Così lo nasconde nella reggia del sovrano di Sciro rendendogli un aspetto fisico femminile. Licomede non sapendo niente di quest'astuzia promette di educare la ragazza (con il finto nome "Pirra") insieme alle sue figlie. Achille si innamora di una delle ragazze che si chiama Deidamia. Lei diventa la sua compagna e poco dopo rimane incinta con Neotolemo.

Nel frattempo i Greci si preparano per la guerra contro i Troiani e sanno di un'altra profezia: senza Achille non sarà possibile prendere la città di Priamo. Allora si manda un'ambasciata costituita da Ulisse, Diomede e Agirte in Sciro per cercare Achille.

In mezzo a tutte le ragazze è difficile individuare Achille, ma con l'aiuto di una furbizia di Ulisse ci si riesce: durante la cena festiva nel palazzo di Licomede Ulisse fa portare dei doni ospitali per il re e le figlie. Sotto molti oggetti preziosi per le donne si trovano anche delle armature di guerra che subito piacciono ad Achille; quando Agirte finge un segnale di guerra sulla tromba Achille sconsideratamente fa un salto verso le armi e le arraffa. Così lui si fa conoscere ed il suo destino ineluttabile comincia a realizzarsi: dopo le nozze ufficiali l'eroe lascerà Deidamia per sempre.

La storia di Achille e Deidamia era ben nota ed abbastanza famosa nell'epoca in cui viveva Metastasio. Lui certamente non è stato il primo ad usare questo mito per rielaborarlo a modo suo, ma soprattutto nel secolo seguente il soggetto godeva di grandissima popolarità¹⁹¹, già in gran parte grazie al libretto metastasiano (il quale è stato musicato parecchie volte dopo la prima messa in scena). L'occasione per cui è stato compiuto l' "Achille in Sciro" erano le nozze di Maria Teresa, figlia dell'imperatore d'Austria Carlo V°, con Stefano di Lorena alla corte di Vienna nell'anno 1736. Metastasio che fungeva come poeta aulico è stato incaricato di creare un'opera degna di questa festa.

Il grande librettista italiano era nato nel 1698 a Roma dove aveva passato la sua infanzia e gioventù in condizioni modeste. All'età di 16 anni ha incontrato il suo mentore e protettore Vincenzo Gravina, giurista e letterato. Prendendolo come esempio si è dedicato sia alla giurisprudenza sia alla letteratura. Dopo aver smesso di studiare giurisprudenza Metastasio si è concentrato rigorosamente sulla scrittura e per alcuni anni viveva a Napoli dove si faceva un nome come poeta di drammi. La maggior parte delle sue opere mostrano una trama che basa su modelli antichi. Dal 1725 al 1730 il poeta è vissuto di nuovo a Roma. Poi si è trasferito alla corte viennese dove è rimasto fino alla sua morte nel 1782 godendo sempre di una grande riputazione.

Il periodo della prima metà del 700 in cui viveva Metastasio era un tempo di molti cambiamenti ed innovazioni politici, economici e quindi anche culturali. Nell'area culturale questo nuovo modo di pensare si manifestava in diversi tentativi riformativi che riguardavano fra l'altro soprattutto l'arte letteraria. Si notavano una rianimazione del classicismo (come era successo nel rinascimento) ed un allontanamento dallo stile stracarico del barocco. I racconti mitici antichi erano popolari come mai e nei trattati teorici sulla poesia i diversi letterati ricorrevano al principio espresso dagli antichi precettori Orazio ed Aristotile affermando che il compito essenziale della poesia era il diletto. Metastasio, condizionato dal pensiero di quest'epoca, è alla fine diventato il grande riformatore del melodramma: il suo obiettivo principale era rivalutare il libretto, cioè il testo del melodramma, nei confronti della musica. Finora il libretto era secondario, si trovava su un gradino più basso della musica, era chiamato "testo per musica". Metastasio, con il suo grande talento di scrittore, ha prodotto dei drammi di altissima qualità linguistica che mostrano un valore letterario senza essere stati messi in musica.

Il fatto che Metastasio, quando gli si è posto l'incarico per la composizione di un'opera per le nozze imperiali, ha scelto un contenuto mitico non è una grande sorpresa. Anche la decisione di usare la storia di uno dei più grandi eroi greci, Achille, e di una sposa di sangue reale, Deidamia, per onorare il congiungimento matrimoniale di due persone di rango così

¹⁹¹ Questo fatto è interessante dato che oggi quasi nessuno conosce più il contenuto di mito o anche solo il nome di Deidamia.

alto è in un certo modo comprensibile. Ma anche se molte differenze fra l'opera metastasiana e la versione antica si lasciano comprendere e spiegare facendo questa riferimento alla situazione reale, si sono comunque presentate non poche deviazioni che sempre possono essere giudicate irritanti o "disturbanti" da un lettore che conosce la versione antica del mito.

Le deviazioni più significative, già classificate in gruppi e fornite di spiegazioni e note d'interpretazione, saranno qui riassunte brevemente:

1. Il primo gruppo contiene **differenze minori** che spesso non possono nemmeno essere chiamate differenze o deviazioni. Un lettore attento forse le noterà, ma esse non susciteranno mai delle irritazioni notevoli. In maggior parte queste particolarità dell'opera metastasiana sono **connesse al genere di dramma**, cioè all'elaborazione della storia in forma di dramma o libretto. Come esempio può essere menzionata la presenza dei due protagonisti, Achille e Deidamia, nella prima scena quando la nave dei Greci arriva alla riva di Sciro. Nella versione antica Achille e Deidamia vengono a sapere dell'arrivo degli ospiti greci alla reggia di Licomede solo molto più tardi. Nel dramma questa posizione osservatore dei due protagonisti serve a presentare al pubblico sia i protagonisti sia l'argomento principale della storia: la paura di Deidamia di perdere il compagno amato e la sua esortazione continua adressata ad Achille di non farsi svelare.

2. Nel secondo gruppo sono concentrati quei **personaggi** del dramma che sono stati **introdotti nuovamente** da Metastasio e che non giocavano nessun ruolo nella versione di Stazio.

Queste invenzioni possono suscitare un'irritazione più grande di quella causata dalle differenze indicate nel primo gruppo. In connessione con l'invenzione di personaggi nuovi si devono distinguere di nuovo due categorie.

Se nella nuova opera un personaggio entra in scena senza trovare un parallelo nella versione di modello – a questo punto si deve notare che un solo cambiamento del nome di una persona non va considerata l'invenzione di un nuovo personaggio –, può sempre essere che questo personaggio ha una particolare funzione o assume un ruolo che nel mito antico è compiuto in modo diverso oppure da altre (o anche più) persone. L'ottimo esempio per questo fenomeno nell' "Achille" presenta la figura di Nearco. Egli assume il ruolo del narratore: nel caso di un testo di prosa abbiamo quel narratore esterno onnisciente; in un dramma il compito di riportare certi fatti importanti per il pubblico deve essere riempito da un personaggio partecipe alla storia stessa. Oltre a ciò Nearco sta, nel libretto, simbolicamente per tutte le figure protettrici per Achille e Deidamia che compaiono nel mito antico, sia in forma di donna o di uomo: per esempio assume il ruolo della nutrice di Deidamia che, come

unica persona involta, sa che cosa sta succedendo; oppure rappresenta i diversi personaggi che hanno una certa responsabilità paterna verso Achille nel mito antico. Se dunque la presenza di una nuova persona è causata da ragioni così evidenti, l'irritazione può essere facilmente tollerata dal lettore.

Il caso contrario ci si presenta quando Teagene appare sul palco. Teagene è stato scelto da Licomede come sposo per sua figlia. Nessuno dei due uomini conosce la verità su Pirra e sul rapporto amoroso tra Achille e Deidamia. La figura di Teagene forma la base per la confusione della trama che viene estesa fino a lungo e diventa un imbroglio sempre più complicato al cui culmine Teagene si innamora persino di Pirra-Achille.

L'invenzione di un tale gioco di scambi e intrighi è del tutto una nuova particolarità della versione metastasiana paragonata con quella antica. L'uso dell'elemento dell'imbroglio era assai popolare fra i librettisti dell'epoca ed era diventato un componente fisso del teatro settecentesco. Può servire, in generale, al divertimento del pubblico, al prolungare il trama e al differire il culmine della storia per mantenere la tensione. Ma per il contesto della nostra storia, cioè per il messaggio di principio del dramma, non si trova nemmeno una minima motivazione o funzione né dell'apparizione di Teagene né dell'elemento del gioco di scambio: nel mito antico non si trova nessun rivale che corteggi Deidamia. Inoltre, visto che nella versione di Metastasio la trama è già estesa notevolmente con varie idee sia concernenti Achille (che una volta vuole partire e lasciare Deidamia subito e nel prossimo momento si fa vincere di nuovo dall'amore per lei e vuole rimanere con lei), sia concernenti Deidamia (che una volta cerca in modo lusinghiero di convincere Achille a rimanere, un'altra volta invece lo bombarda con insulti e minacce rimproverandogli che lui non l'avesse mai amata), un ulteriore elemento per prolungare il trama non sembra più necessario.

L'introduzione del personaggio di Teagene può quindi essere giudicata senza dubbio un'irritazione di alto livello. Un lettore avendo in mente il modello antico si troverà confrontato con un disturbante sentimento di incomprendimento.

3. L'**interpretazione dei caratteri** dei singoli personaggi occupa una grande parte nella discussione delle deviazioni. Soprattutto nel comportamento e nel pensare dei due protagonisti Achille e Deidamia così come nella rappresentazione del loro rapporto si sono trovati degli aspetti abbastanza diversi dalle caratteristiche personali trasmesse nel mito antico.

Il Pelide è originariamente una persona molto egocentrica che si trova in un grande conflitto della sua vita. È considerato l'eroe più bravo ed il guerriero più forte di tutti i Greci (ed anche dei Troiani). È un semidio che sta nelle grazie della dea Tetide, sua madre, e del sovrano

dell'Olimpo stesso, Zeus¹⁹². Dall'altra parte Achille, pur avendo una dea come madre, è confrontato con la sua natura mortale che non riesce ad accettare e che cerca continuamente – ma invano – di combattere.

Sapendo bene che gode di una posizione straordinaria fra i compagni di Guerra Achille richiede da ciascuno il massimo di rispetto e onore. Porta in se un grande potenziale di aggressività e brutalità che vengono destate facilmente quando qualcuno si oppone a lui o se uno si comporta in un modo che Achille non si aspettava. Quest'atteggiamento vale lo stesso o forse ancora più significativamente nei rapporti con le donne. Esse fungono come premi acquistati durante il combattimento, come segni di onore, di forza e di vigore maschile. Per Achille né è possibile né mai pensabile mostrare delle emozioni oppure stima verso una donna.

In considerazione di un tale disegno dell'antica natura Achillea l'eroe sembra una figura completamente diversa nella versione metastasiana. L'Achille moderno si comporta come un bambino: debole, incerto, servile. Certamente durante il suo soggiorno su Sciro lui è gravemente condizionato dalla necessità di nascondersi e dal fatto che è vestito da donna il che significa un'eclatante restrizione della sua maschilità. Un fatto che tuttavia stupisce abbastanza è la raffigurazione del rapporto fra Achille e Deidamia con i ruoli scambiati. Da un lato si osserva il servilismo di Achille nei confronti della ragazza, dall'altro lato esiste un comportamento severo e potente nella parte femminile. Nel libretto la distribuzione dei ruoli dei due protagonisti si presenta quindi messa totalmente al contrario: Achille si lascia intimidire da Deidamia, lei invece è quella ad ammonirlo ed a ordinargli ricorrendo a tutti i mezzi. Usa il suo linguaggio del corpo, gesti diversi e perfino svenisce in un momento di altissima eccitazione lavorando così sul livello psicologico. Lancia continuamente delle frecciate inconse e suggestive per ottenere quello che vuole: prove d'amore da parte di lui e tenere Achille da se.

Secondo la tradizione antica una donna che ha la voce nel capitolo non sarebbe mai pensabile per un uomo come Achille e viceversa l'Achille classico in nessun caso e sotto nessuna circostanze tollererebbe ricevere delle ordini da una donna nonché eseguirle.

Anche questa deviazione dall'immagine di modello si lascia spiegare attraverso il contesto storico: Metastasio non poteva rappresentare la sua protagonista femminile dell'opera come una donna debole, servile e senza potere e influsso¹⁹³ dato che lei rispecchiava Maria Teresa, la protagonista imperiale della festa delle nozze. Nonostante ciò

¹⁹² Zeus è in un certo modo debitore di Achille e sua madre perché da un lato Tetide ha preservato Zeus una volta da un tentativo golpistico degli Olimpici, dall'altra parte Zeus ha „derubato“ Achille della sua immortalità come deo vero perché Zeus voleva di principio sposare Tetide ma poi, dopo la profezia dicendo che il figlio di Tetide sarebbe stato una volta più forte di suo padre, Zeus ha rinunciato e ha scelto un uomo mortale come sposo per la dea.

¹⁹³ Se la raffigurazione dell'Achille come uomo debole e servile avrà piaciuto allo sposo Stefano di Lorena, potrebbe essere dubitato. Questa domanda sia soltanto menzionata qui, ma non viene discussa ulteriormente.

questa differenza tra l'originale e la versione metastasiana è una delle più gravi che causa molta irritazione.

4. In connessione diretta con il punto precedente sta l'ultima deviazione che alla fine è stata identificata come quella più grande e disturbante di tutte le differenze trovate: parliamo del **“lieto fine”** tipico per tutte le opere di Metastasio. Che l'applicazione di un lieto fine laddove un tale non era previsto originariamente non è sempre unproblematica, è stato espresso da Pietro Gibellini in un suo articolo per “Il mito nella letteratura italiana”:

“Ma la sostanziale infrazione metastasiana dello statuto mitico-tragico riguarda la sostanza del racconto, cioè la ricusazione dell'orrido e dell'idea catartica, e la scelta del lieto fine.”¹⁹⁴

Per l'occasione di una festa nuziale certo va benissimo un'opera la cui storia finisce con le nozze della coppia protagonista. Deidamia sembra di aver ottenuto tutto quello che voleva, il che è vero solo in parte visto che Achille la lascerà lo stesso. Nel dramma moderno quest'elemento tragico viene semplicemente escluso e la felicità di tutti prevale alla fine. Per sottolineare ancora l'esito felice Metastasio fa apparire nell'ultima scena, in una sorta di epilogo, le personificazioni di Tempo, Gloria ed Amore. Dal loro colloquio il pubblico capisce la vittoria dell'Amore e della Gloria sul Tempo: è un panegirico sulla coppia imperiale, sul loro amore e sulla gloria che risulterà da quest'unione. Sia l'amore che la gloria dureranno e sopravvivranno secolo per secolo.

Se però uno, conoscendo l'antica versione del racconto, sente o legge della “vittoria dell'Amore” in connessione con la persona di Achille, la sua reazione non può essere altra che stupita. Nel mito antico non si può nemmeno parlare d'amore come tale e dunque mai di una vittoria dell'amore sulla gloria. È la gloria che significa tutto per il Pelide ed è la gloria il motivo per cui lui abbandona tutto e tutti (donne e Deidamia incluse) e alla fine è la gloria per cui perde persino la vita.

Questa differenza è senz'altro irritante e disturbante. In più, nel caso del lieto fine, si può parlare di un'immutazione dell'originale dato che il senso e il significato del racconto, cioè il vero messaggio trasmesso, sono voltati completamente al contrario.

Durante questo processo di discussione approfondita era già possibile fare delle singole conclusioni per quanto riguarda la domanda principale della tesi. Ma prima di dare una risposta finale e completa sembra utile, in un lavoro che si occupa in tale misura con la ricezione del mito classico, dedicarsi anche a le seguenti questioni essenziali:

¹⁹⁴ Gibellini 2006, 218.

1. Perché il mito antico è così popolare ancora nei nostri tempi? Perché è stato usato dai diversi artisti come base d'ispirazione per i loro lavori? Che cos'è l'elemento affascinante del mito classico che lo rende immortale?
2. In che cosa consiste la ricezione? Che cosa succede durante il processo della ricezione?

1. Il mito, la sua funzione ed il suo fascino

La mitologia antica si può dividere generalmente in tre gruppi di base: ci sono la mitologia omerica, il gruppo dei miti teo- e cosmogonici e la totalità dei cosiddetti miti genealogici o di fondazione („Ktisismythen“).

I poemi omerici insieme ai piccoli racconti ciclici avendo come contenuto sempre la guerra di Troia possono essere considerati in primo piano una poesia di divertimento. La poesia ed il diletto costituiscono la loro funzione centrale. Non danno delle spiegazioni, né per l'esistenza di qualcosa, né per una verità concreta, come fanno i racconti degli altri due gruppi indicati. Soprattutto i miti genealogici, caratterizzati da un forte legame a luoghi concreti, si sono sviluppati dal tentativo di trovare spiegazioni per certi fenomeni presenti, come per esempio per diversi riti religiosi, o dal tentativo di creare delle legittimazioni per certe condizioni di proprietà o per lo stato di una famiglia o stirpe. Altri miti riportano semplicemente la storia di fondazione di un luogo o di una città. I miti teo- e cosmogonici invece, come dicono già i nomi, raccontano la nascita della terra come quella degli déi.

Accanto al soddisfare la funzione del diletto l'antico mito Greco offriva, dunque, uno strumento per trasportare ed esprimere delle esperienze personali. Fatti complessi venivano trasmessi con l'aiuto di immagini concrete per spiegarli in modo comprensibile alla mente umana. "Mito è explanans, non explanandum"¹⁹⁵ dice Burkert. Gibellini definisce il mito come "uno strumento che serve a rivestire con immagini ‚false‘ realtà concettuali veritiere". Parla di un "travestimento *del vero nel finto*" e sottolinea la funzione del ‚docere‘ tramite "l'espressione di argomenti complessi con immagini semplici, contenute nei miti, che, trasponendo la verità nella finzione, si avvicinano alle menti rozze e rendono possibile comunicare ad esse importanti contenuti conoscitivi."¹⁹⁶

Come succede anche in uno spettacolo di teatro – per questo il dramma come genere e il mito come contenuto trattato formano una perfetta simbiosi –, nei miti vengono offerte in modo dilettevole delle immagini astratte che aiutano l'uomo a capire meglio il suo mondo ed a "vedere le cose più chiare".

¹⁹⁵ Burkert 1999, 15.

¹⁹⁶ Gibellini 2006, 159ff.

2. Osservazioni teoretiche sulla ricezione d'un opera d'arte

Un testo o un termine è di principio e per se incompleto: ogni termine così come ogni testo più lungo, ogni messaggio, anche in forma d'immagini e disegni, esige essere "attualizzato", cioè messo in un contesto concreto per ricevere il suo giusto significato. Per quest'attualizzazione un testo ha bisogno di un destinatario che "lo aiuti a funzionare".

"Una espressione rimane *flatus vocis* sino a che non è correlata, in riferimento a un codice dato, al suo contenuto convenzionato: in tal senso il destinatario è sempre postulato come l'operatore ..."¹⁹⁷

Ricezione come tale è quindi sempre richiesta nei confronti di un testo o un messaggio. La presenza di un recipiente è essenziale ed irrinunciabile. Senza destinatario un testo non vive, ma rimane incompleto nel senso di essere "intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire"¹⁹⁸: l'autore di un testo lasciando bianchi questi spazi prevede o aspetta che siano riempiti dal recipiente.

Questo significa ulteriormente che il ruolo del recipiente non può essere mai passivo. È richiesta la sua attiva collaborazione, la sua disponibilità di ricevere un messaggio e di interpretarlo secondo le sue proprie circostanze della vita e le sue proprie condizioni e abilità mentali. (Per comprendere il significato di un messaggio servono anche certe competenze linguistiche e grammaticali). Ricezione significa, innanzitutto, cogliere un messaggio nella propria coscienza, elaborarlo mentalmente, cioè combinarlo e annodarlo con immagini ed idee già esistenti, metterlo in connessione con conoscenze corrispondenti già acquistate prima.

Se parliamo di questa cooperazione attiva del recipiente risulta evidente che la ricezione è connessa direttamente con gli atti di "produzione" e "imitazione". Vuol dire che in un primo passo l'atto della ricezione implicita una riproduzione del messaggio ricevuto nella mente. In un secondo passo può significare una riproduzione con le sue parole proprie creando una nuova opera (letteraria o di pittura etc.) esistente in realtà.

Ingarden, teoretico di letteratura, usa, nel suo trattato sulla ricezione di un'opera letteraria, la parola "concretizzazione" per il concetto della riproduzione tramite il destinatario.

Ogni concretizzazione è inevitabilmente diversa dall'opera stessa. Una volta le singole concretizzazioni differiscono secondo le diverse persone che recepiscono individualmente la stessa opera. Un'altra volta possono differire anche in una stessa persona se ella percepisce la stessa opera più volte trovandosi ogni volta in diverse circostanze esterne o mentali.

¹⁹⁷ Eco 1986, 50.

¹⁹⁸ Ibidem, 52.

Conclusio

In connessione con la ricezione di un'opera d'arte differenze fra il modello originale ed il prodotto nuovo (o concretizzato nella mente del destinatario) sorgono sempre e in ogni caso. Questo è naturale, inevitabile ed in un certo modo anche desiderabile: differenze come tali fanno vedere l'elemento creativo e geniale in un'opera d'arte così che non diventa solo una copia. Tuttavia nel corso di questa tesi si è mostrato chiaramente che si possono trovare più categorie di differenze di cui alcune sono trascurabili, altre invece sono di un'importanza più grave. Usando l'espressione del citato Ingarden si può dire che la differenza più radicale fra l'opera d'arte e la sua concretizzazione si trova "sul piano dell'opinione".

Il confronto dettagliato tra le opere di Metastasio e Stazio riafferma quest'osservazione e porta alla seguente risposta sulla domanda iniziale: Il grado più intenso d'irritazione, sentita da un lettore che conosce il modello, è raggiunto quando non si riconosce più il messaggio trasmesso, cioè l'idea di base, nella versione nuova oppure quando quest'idea è volta al contrario.

Si deve ammettere che un tale giudizio è, naturalmente, del tutto individuale e soggettivo e dipende, come abbiamo visto, dalle circostanze concrete in cui si trova il lettore o il recipiente dell'opera rilevante. La sensazione di un'irritazione è sempre connessa direttamente con le aspettative del recipiente. Tali aspettative possono essere suscitate, per esempio, dai titoli delle corrispondenti opere. Se un pezzo di letteratura porta un titolo che fa riferimento alla versione di modello o è pure identico al titolo originale, non sarà il caso che un lettore si aspetta di trovare anche il trama conosciuto o almeno un messaggio simile di quello originale. E se quindi queste aspettative vengono deluse ed il lettore è confrontato con una storia completamente nuova e diversa che non ha niente più a che fare con il modello, è ovvio che questo lettore si mostra altamente irritato.

Nel caso dell' "Achille" di Metastasio quasi tutte le deviazioni dalla versione di Stazio si comprendono nel contesto delle nozze di Maria Teresa e Stefano. Avendo in mente però la figura dell'Achille antico, la sua relazione con Deidamia ed il fine tragico della storia antica, si deve constatare che Metastasio ha creato un'opera pure di alta qualità ma divergente del tutto dalla versione originale del mito.

Literatur

Primärliteratur, Texte und Übersetzungen:

Stazio. Achilleide. Introduzione, Traduzione e Note di Gianpiero Rosati. Testo Latino a Fronte. Milano 1994.

Epicorum Graecorum Fragmenta. Ed. M. Davies. Göttingen 1988.

Homerus Ilias. Recensuit M. L. West. Vol. I: Stuttgart, Leipzig 1998. Vol. II: München, Leipzig 2000.

Homeri Odyssea. Recognovit P. von der Muehl. Stuttgart 1984.

Übersetzung: **W. Schadewaldt.** Homers Ilias. Frankfurt am Main 1975.

C. Magris. Lei dunque capirà. Milano 2006.

P. Metastasio. Achille in Sciro. In: P. Metastasio. Opere. A.c.d. F. Nicolini. Vol. III. Bari 1914, 201-262.

P. Metastasio. Lettere. In: Tutte le Opere di Pietro Metastasio. A.c.d. B. Brunelli. Vol. III (1951), IV (1954), V (1954).

Sekundärliteratur:

A. A. Abert. Geschichte der Oper. Kassel 1994.

K. Achberger. Literatur als Libretto. Heidelberg 1980.

Th. W. Adorno. Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1973.

M. Aissen-Crewett. Rezeption und ästhetische Erfahrung. Potsdam 1999.

H. Barth. Der konservative Gedanke. Stuttgart 1958.

M. Belponer. "Teorici dell'Arcadia – Una vera menzogna sotto bella menzogna." In: Il mito nella letteratura italiana. Opera diretta da P. Gibellini; Vol. II: Dal Barocco all'Illuminismo a. c. di F. Cossutta. Brescia 2006, 157-169.

A. Beniscelli. Felicità sognate. Il teatro di Metastasio. Genova 2000.

D. Benioff, W. Petersen. Troja. DVD: Warner Home Video Germany, Hamburg 2007.

J. S. Burgess. The Tradition of the Trojan War in Homer & the Epic Cycle. Baltimore, London 2001.

W. Burkert. „Antiker Mythos – Begriff und Funktion.“ In: Antike Mythen in der europäischen Tradition. Hrsg. v. H. Hofmann. Tübingen 1999, 11-26.

R. Candiani. Pietro Metastasio. Da poeta di teatro a “virtuoso di poesia”. Roma 1998.

L. Dallapiccola. “Livrets et paroles dans l’opera.” In: Zeitgenössisches Musiktheater: Internationaler Kongreß Hamburg 1964. Hrsg. v. E. Thomas. Hamburg 1966, 52-56.

F. della Corte. “Metastasio e l’”Arte Poetica” d’Orazio.” In: Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio d’intesa con Arcadia – Accademia Letteraria Italiana, Istituto di Studi Romani, Società Italiana di Studi sul Sec. XVIII (Roma, 25-27 Maggio 1983). Roma 1985, 167-186.

U. Eco. Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi. Milano 1986.

G. Ferroni. Storia della Letteratura Italiana. Vol. 2: Dal Cinquecento al Settecento. Milano 1991.

P. Gibellini. “Pietro Metastasio – Sogni e favole io fingo.” In: Il mito nella letteratura italiana. Opera diretta da P. Gibellini; Vol. II: Dal Barocco all’Illuminismo a. c. di F. Cossutta. Brescia 2006, 203-228.

Harrauer, Hunger. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Purkersdorf⁹2006.

A. Heubeck. Die homerische Frage. Darmstadt 1974.

E. T. Hilscher. „Antike Mythologie und Habsburgischer Tugendkodex. Metastasios Libretti für Kaiser Karl IV. und ihre Vertonung durch Antonio Caldara.“ In: Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio. Hrsg. von A. Sommer-Mathis und E. T. Hilscher. Wien 2000, 63-72.

R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk. Tübingen³1965.

E. Kanduth. „Das Libretto im Zeichen der Arcadia. Paradigmatisches in den Musikdramen Zenos (Pariatis) und Metastasios.“ In: Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung. Hrsg. v. A. Gier. Heidelberg 1986, 33-53.

R. Kannicht. (Ed.) Tragicorum Graecorum Fragmenta. Göttingen 2004. Vol. 5.2. (S. 665-670).

V. Kapp. (Hrsg.) Italienische Literaturgeschichte. Stuttgart, Weimar 1992.

J. Kim. The Pity of Achilles. Oral Style and the Unity of the Iliad. Lanham, Boulder, New York, Oxford 2000.

K. C. King. Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages. Berkeley 1987.

- O. Kretzschmar.** "Beiträge zur Charakteristik des homerischen Odysseus." In: Beilage zum Jahresbericht des Progymnasiums (Realgymnasium i.E.) zu Neunkirchen, Bezirk Trier. Leipzig 1903.
- N. Kröll.** Zwischen Dichterepos und Mythentradition – Odysseus in der *Ilias*. (Diplomarbeit) Wien 2008.
- W. Kullmann.** Die Quellen der *Ilias* (Troischer Sagenkreis). Hermes Einzelschriften 14. Wiesbaden 1960.
- I. Lang.** "Antiker Mythos und die Psychoanalyse." In: IANUS. Informationen zum Altsprachlichen Unterricht. Hrsg. v. R. Oswald, W. J. Pietsch, R. A. Prochaska. Nr. 19/1998. Graz 1998.
- W. T. MacCary.** Childlike Achilles. Ontogeny and Phylogeny in the *Iliad*. New York 1982.
- R. Mellace.** "L' "Achille in Sciro" di Pietro Metastasio." In: Studi Italiani. Semestrare di letteratura italiana diretto da R. Brusciagli, Giuseppe Nicoletti, Gino Tellini. Vol. VII, 2 (1995), 55-77.
- L. C. Muellner.** The Anger of Achilles. *Mênis* in Greek Epic. Ithaka and London 1996.
- G. Nicastro.** Metastasio e il teatro del primo Settecento. Bari ³1982.
- F. Onorati.** (Ed.) Metastasio da Roma all'Europa. Roma 1998.
- G. Petronio.** Geschichte der italienischen Literatur. Bd. 2: Vom Barock bis zur Romantik. Tübingen 1993.
- K. Rönnau.** "Grundlagen des Werturteils in der Opernkritik um 1825." In: Beiträge zur Geschichte der Oper. Hrsg. v. H. Becker. Regensburg 1969.
- W. H. Roscher.** (Ed.) Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Hildesheim 1965.
- E. A. Schmidt.** „Achill.“ In: Antike Mythen in der europäischen Tradition. Hrsg. v. H. Hofmann. Tübingen 1999, 91-125.
- W. Scholz.** Abbildung und Veränderung durch das Theater im 18. Jahrhundert. Hildesheim, New York 1980.
- J. Shay.** Achill in Vietnam. Dt. von K. Kochmann. Hamburg 1998. (engl. Originaltitel: Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character. New York 1994.)
- L. M. Slatkin.** The Power of Thetis. Allusion and Interpretation in the *Iliad*. Berkeley, Los Angeles, Oxford 1991.
- A. Sommer-Mathis.** „Achille in Sciro – Eine europäische Oper?“ In: Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782). Festgabe der Österreichischen

Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio. Hrsg. v. A. Sommer-Mathis und E. T. Hilscher. Wien 2000, 221-250.

F. W. Sternfeld. *The Birth of Opera.* Oxford 1993.

R. Strohm. "The Contribution of Musicology to Metastasio Studies." In: *Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782).* Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 300. Geburtstag von Pietro Metastasio. Hrsg. v. A. Sommer-Mathis und E. T. Hilscher. Wien 2000, 15-26.

G. Zanker. *The Heart of Achilles. Characterisation and Personal Ethics in the Iliad.* Michigan 1994.

Anhang

Abstract

Obwohl auch in der Antike, während der Entstehung gewisser Mythen bzw. im Zuge der mündlichen Tradition derselben an nächste Generationen die Geschichten immer wieder kleinen, vor allem diatopischen Variationen unterworfen waren, haben irgendwann, d.h. nach Einführung der Schrift und der Aufnahme der bekanntesten und für wichtig befundenen Mythen in Schul- und Literaturkanone, die meisten Erzählungen ihre fixe Version er- und beibehalten. Sie haben, genau wie Märchen oder biblische Texte, allgemeine Gültigkeit erlangt als Berichte über menschliche Erfahrungen und dienten (bzw. dienen) als Instrumentarium, komplexe Zusammenhänge oder Tatsachen vereinfacht und abstrahiert, mit einem Wort 'exemplarisch' darzustellen.

Der antike Mythos hat niemals in den vergangenen zwei Jahrtausenden an Faszination verloren und wurde immer wieder von verschiedensten Künstlern, d.h. Dichtern, Malern, Komponisten etc., rezipiert, tradiert und neu bearbeitet.

Die vorliegende Arbeit knüpft an diese Voraussetzungen an und setzt sich mit der Frage auseinander, wie weit nun im Falle einer neuzeitlichen Rezeption eines bekannten antiken Mythos Veränderungen, die natürlich zwangsläufig in jeder Neubearbeitung auftreten, von einem Leser, der die antike Vorlage kennt und somit eine bestimmte subjektive Erwartungshaltung in sich hat, toleriert werden unter dem Mantel der "Variation", wie sie schon in der Antike üblich war, oder dem der "dichterischen und interpretatorischen Freiheit", und ab wann Abweichungen von der ursprünglichen Version ein so großes Ausmaß an Irritation oder Störung erreichen, sodass dieser geneigt ist, die neue Version als "Verfälschung" der ursprünglichen zu bezeichnen.

Anhand eines konkreten Beispiels einer Neubearbeitung, d.h. im Zuge eines Vergleichs zwischen dem Werk "Achille in Sciro" des Meisterlibrettisten Metastasio und der antiken Mythenversion, für uns heute erhalten durch das – unfertige – Kleinepos des römischen Dichters Statius "Achilleis", wurden die einzelnen Abweichungen analysiert und klassifiziert, und schließlich ein allgemeines Kriterium für das Verursachen einer "größtmöglichen Störung" abgeleitet. Genau wie auch die anschließenden theoretischen Betrachtungen über Rezeption und Rezeptionsprozesse zeigten, liegt die schwerwiegendste Abweichung dann vor, wenn die eigentliche Botschaft oder Aussage der Originalfassung, d.h. die Idee der Erzählung im platonischen Sinne, in der Neubearbeitung nicht mehr erkennbar ist oder gar ins Gegenteil verkehrt ist.

Im Falle des "Achille in Sciro" trifft eine solche Verkehrung ins Gegenteil insofern zu als die Geschichte von Metastasio ein – für den Dichter programmatisches – 'lieto fine' aufweist, welches zwar zu dem Anlass der Entstehung des Werks, der Hochzeit der österreichischen

Thronfolgerin Maria Theresia mit Herzog Stephan von Lothringen, passt, welches es aber im antiken Mythos nicht gibt: Zum einen endet die ursprüngliche Geschichte rund um Achill und Deidameia tragisch, da er sie ohne Zögern für immer verlässt, um sich im Krieg Ruhm zu erwerben, zweitens verkörpert grundsätzlich die ganze Person des Achilleus eine Tragödie, da er seinen Kampf gegen die Sterblichkeit nicht gewinnen kann. Die Charakterisierung des Achill bei Metastasio als Liebeskranker, der sich von Deidameia befehlen lässt und ihr jeden auf unterschwellige Art verlangten Liebesbeweis erbringt, passt also ebenfalls nicht zum Charakterbild des antiken Helden, welcher durch große Selbstbezogenheit, Aggressivität und Brutalität gekennzeichnet ist und Frauen grundsätzlich nur als Kriegsbeute bzw. Ehrgeschenk ansieht.

Obwohl viele der verändert dargestellten Elemente der Handlung in der modernen Version durch den historischen Zusammenhang begründet und nachvollzogen werden konnten, blieb am Ende die Feststellung, dass eine Verkehrung der eigentlichen Aussage des antiken Mythos ins Gegenteil bestehen bleibt, die sehr wohl eine Irritation beim Leser hinterlässt.

Akademischer Lebenslauf

Angaben zur Person

Name: Mag. Barbara Hörmanseder

Geburtsdatum: 28.04.1984

Geburtsort: Vöcklabruck, Oberösterreich

Ausbildung

- | | |
|--------------------------------|--|
| seit März 2003: | Studium der Romanistik – Italienisch (Diplomstudium) an der Universität Wien |
| Oktober 2003 bis Februar 2009: | Studium der Klassischen Philologie – Griechisch (Diplomstudium) an der Universität Wien. Abschluss mit ausgezeichnetem Erfolg. |
| Oktober 2002 bis Jänner 2003: | Studium der Volkswirtschaftslehre an der Wirtschaftsuniversität Wien |
| 10. Juni 2002: | Ablegung der Reifeprüfung am Bundesgymnasium Schärding mit ausgezeichnetem Erfolg |

Auslandsaufenthalt

September 2005 bis Februar 2006: Studium an der Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Sprachkenntnisse

Deutsch, Italienisch, Englisch, Spanisch (Grundkenntnisse), Russisch (Grundkenntnisse), Altgriechisch, Latein