



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ein schöner Schrecken – Zwischen politischer Tugend und
privatem Terror. Die Medusa in Kunst und Literatur im 16.,
17. und 18. Jahrhundert

Verfasserin

Corina Jakobitsch, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienzahl lt. Studienblatt: A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe

Meiner lieben Omi
Sieglinde Kofler

Danksagung

Wenn auch am Anfang des Studiums Danksagungen auf mich oft wie Standardfloskeln gewirkt haben, weiß ich heute, nach mehr als sechs Jahren an der Universität Wien, dass nichts daran Phrase ist, wenn man anlässlich seines nahenden Abschlusses den Menschen Dank und Anerkennung zollt, die diesen Erfolg erst mit ermöglicht haben. In den schwierigen Zeiten der universitären Umstrukturierungen sind es einige wenige DozentInnen und ProfessorInnen die über ihren Lehrauftrag hinaus den Studenten mit Geduld und Verständnis gegenüberstehen und sie unterstützen, obwohl die Situation für alle Beteiligten oft mehr als frustrierend ist. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich in dieser Hinsicht meinem Betreuer Herrn Mag. Dr. Alfred Noe, dessen anscheinend stählernen Geduldsfaden ich mit meiner Last-Minute-Arbeitsweise sicher mehr als einmal stark beansprucht habe. Von Beginn an ist er mir einerseits mit richtungsweisendem Rat zur Seite gestanden und hat mir andererseits völlig freie Hand bei der Behandlung des mir sehr am Herzen liegenden Themas gelassen. Ich hoffe inständig sein Vertrauen in meine fachlichen Fähigkeiten nicht enttäuscht zu haben. Danken möchte ich auch Frau MMag. Ursula Düriegl, in deren Lehrveranstaltung nicht nur der Grundstein zu dieser Diplomarbeit gelegt wurde, sondern die mit ihrer Herzlichkeit und ihrem ehrlichen Engagement im technokratischen und oft von Erfolgsdruck geprägten Studienbetrieb noch echte Begeisterung zu wecken vermag.

(Angehenden) GeisteswissenschaftlerInnen ist oft ein ausgeprägter Idealismus eigen, der sie zwar mit Hingabe ihren Gegenstand verfolgen lässt, durch den aber auch die materielle Seite des (Studenten)Lebens oft ins Hintertreffen gerät. Die Möglichkeit zu studieren – vor allem ein Fach seiner Wahl – ist auch in Österreich keine Selbstverständlichkeit und sollte schon aus diesem Grund nicht als eine solche betrachtet werden. Ich danke deswegen meiner ganzen Familie für die ständige finanzielle Unterstützung, insbesondere meinem Papa Herbert Jakobitsch, ohne dessen regelmäßige Zuwendung ich es wohl nicht so einfach zur Akademikerin gebracht hätte.

Der Rückhalt, den mir meine Familie in all den Jahren gegeben hat, war und ist jedoch weit mehr als finanzieller Natur. Obwohl der Entschluss nach der Matura an einer berufsbildenden, technischen Schule ein Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaften zu beginnen, sicher nicht einfach nachzuvollziehen war, bin ich in meiner Entscheidung immer bestärkt worden. Dass mir meine Mama Ulrike Kavalier wiederholt nicht

nur ihr Vertrauen sondern auch ihren Stolz ausgedrückt hat, war mir oft eine große Stütze und hat mir einige Male über schwere Zeiten, in denen das Ende des Studiums unerreichbar schien, hinweggeholfen. Ein einfaches Dankeschön reicht dafür kaum aus. Meiner lieben Omi Sieglinde Kofler widme ich, ebenfalls aus großer Dankbarkeit, diese Arbeit, nicht nur, weil sie in mühevoller Sorgfalt meine zeilenlangen und unverständlichen Satzkonstruktionen Korrektur gelesen hat, sondern weil sie von Beginn an davon überzeugt war, dass ich mit meiner Studienwahl – endlich – den für mich richtigen Weg eingeschlagen habe. Sie ist das Herz und die Seele unserer großen Familie und keiner von uns wäre ohne ihre Liebe und Fürsorge zu dem geworden der er heute ist.

Zum Schluss möchte ich noch einem Menschen danken, der mein Leben auf so vielfältige Weise bereichert, wie ich es kaum in der Lage bin zu beschreiben: meinem Hasen David Wolfschwenger. Er ist bester Freund, Liebhaber und Lebensgefährte in einem und hat mir mit unserem kleinen, noch ungeborenen Söhnchen das größte Geschenk gemacht, dass ich mir nur wünschen durfte. Mehr als es ihm bewusst sein und ich ihm immer wieder aufs Neue zu verstehen geben kann, ist es seine Liebe und Hingabe, die mir täglich Kraft und Mut verleiht um die großen und kleinen Herausforderungen des Lebens zu meistern. Ohne einen Partner wie ihn an meiner Seite, hätte ich die letzten Monate, die oftmals aus den verschiedensten Gründen durchsetzt waren mit schwierigen und belastenden Situationen, nicht bewältigen und diese Arbeit wohl auch nie zu einem guten Ende bringen können. Dafür danke und liebe ich ihn mehr denn je.

Inhaltsverzeichnis

Widmung	I
Danksagung	III
Inhaltsverzeichnis	VII
1. Einleitung	1
2. Die Medusa in der antiken Kunst und Literatur	6
2.1. Die archaische Medusa	6
2.2. Die mittlere Medusa	11
2.3. Die schöne Medusa	13
2.4. Die Gorgo in der Unterwelt	18
3. Die gemischten Gefühle des Denis Diderot	22
3.1. „... die Wohlanständigkeit, diese Feindin des Genies ...“	23
3.2. Die Energie des Verbrechens in Kunst und Literatur	26
3.3. <i>Sensations composées</i>	27
3.4. Moderne Ästhetik der Antike	31
3.5. Goethe und Das römische Karneval	33
4. Die Medusa im Spannungsfeld von politischer Tugend und privatem Terror	37
4.1. Benvenuto Cellini – Perseus mit dem Medusenhaupt (1553)	38
4.2. Gysbert van Veen nach Otto van Veen – Alessandro Farnese als Herkules (1586)	45
4.3. Caravaggio – Haupt der Medusa (1598)	50
4.4. William Shakespeare – Macbeth (1605/06) und Antony and Cleopatra (1606/07)	56
4.5. Francis Bacon – <i>De Sapientia Veterum</i> (1609)	66
4.6. Peter Paul Rubens – Haupt der Medusa (um 1617)	70
4.7. John Milton – <i>Comus</i> (1637) und <i>Paradise Lost</i> (1667/1674)	75
4.8. Alexander Pope – <i>The Dunciad</i> (1728/1743)	83
4.9. Johann Wolfgang von Goethe – <i>Faust I</i> (1808) und <i>Helenas Antezedenzen</i> (1826)	86

4.10.	<i>Percy Bysshe Shelley – On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery (1819)</i>	91
5.	Conclusio	99
6.	Bibliographie	101
6.1.	<i>Primärliteratur</i>	101
6.2.	<i>Sekundärliteratur</i>	102
6.3.	<i>Internetquellen</i>	106
7.	Abbildungsnachweis	107
8.	Abbildungsverzeichnis	109
9.	Anhang	126
9.1.	<i>Abstract</i>	126
9.2.	<i>Curriculum Vitae</i>	128

1. Einleitung

I saw you once, Medusa; we were alone
I looked you straight in the cold eye, cold.
I was not punished, was not turned to stone –
How to believe the legends I am told?

I came as naked as any little fish,
Prepared to be hooked, gutted, caught;
But I saw you, Medusa, made my wish,
And when I left you I was clothed in thought

May Sarton, 1971
The Muse as Medusa (Auszug)¹

Wenn eine homosexuelle Kultfigur des Feminismus wie May Sarton ein Gedicht mit *The Muse as Medusa* (1971) betitelt, kann man davon ausgehen, dass mehr damit gemeint ist als das Offensichtliche. Trotzdem geht man keineswegs fehl damit, die Medusa als Muse, als Inspirationsquelle für die gesamte europäische Kunst und Literatur von deren frühesten Beginn an zu bezeichnen. Diese Diplomarbeit wird sich mit diesem Phänomen von Homer bis Johann Wolfgang von Goethe beschäftigen, aber weit über das 18. Jahrhundert hinaus ist die jüngste der Gorgonen bis heute lebendiger Bestandteil unserer Kultur. Ob als Logo eines Modelabels in eher kommerziellen oder als feministisches Symbol in einem gesellschaftspolitischen Kontext evoziert die Medusa bestimmte durch den künstlerischen und literarischen Diskurs geprägte Bedeutungen, die den Inhalt des ursprünglichen, antiken Sagenstoffes weit übersteigen oder sich ganz von ihm gelöst haben. Heute eher mit Begriffen wie Psychoanalyse oder Feminismus verbunden ist ihre komplexe Vielschichtigkeit jedoch keineswegs ein Produkt des 20. Jahrhunderts, sondern sie kann bereits in der Renaissance attestiert werden.

Auf den folgenden Seiten soll anhand ausgewählter Beispiele aus Kunst und Literatur von Mitte des 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts aufgezeigt werden, wie die Medusa dargestellt wurde und welche Bedeutung ihr in den verschiedenen Kontexten zukam. Einerseits wird die politische Konnotation ein wichtiger Bereich der Untersuchung sein, die sich sowohl aus dem Akt der Enthauptung speist, als auch aus Darstellungen mit Athenas Ägis als Attribut fürstlicher Macht und Tugend. Andererseits wird die Inkongru-

¹ Garber, Marjorie und Vickers, Nancy J.: *The Medusa Reader*. New York und London: Routledge, Tylor & Francis Books, Inc., 2003, S. 107.

enz zwischen Schönheit und Schrecken einen wichtigen Teil der Arbeit ausmachen, deren theoretische Grundlage ästhetische Theorien des 18. Jahrhundert sein werden. Ziel der Untersuchung wird es sein, die ambivalente Figur der Medusa in ihren unterschiedlichen Darstellungsmodi zu beleuchten, die verschiedenen aus dem Kontext evozierten Bedeutungen zu erklären und dabei darzulegen, dass auch, wenn nur ein sehr spezieller Aspekt im jeweiligen künstlerischen oder literarischen Werk angesprochen wird, ihm die Vielschichtigkeit des Mythos automatisch innewohnt und das Verständnis dafür beim zeitgenössischen (gebildeten) Leser oder Betrachter vom Künstler bewusst oder unbewusst vorausgesetzt wurde und werden konnte.

Ebenso bewusst gewählt wurde die Formulierung des (Unter-)Titels der Arbeit mit *Die Medusa in Kunst und Literatur ...* und nicht etwa das Thema, die Figur oder das Motiv derselben. Der Raum, den die Gorgone in den zu behandelnden Werken einnimmt, ist sehr unterschiedlich ausgeprägt und reicht vom Hauptsujet bis hin zur einmaligen Anspielung. Wie auch immer man die Begriffe Motiv, Thema, Stoff, etc. definieren mag, eine Differenzierung ist im folgenden für die Untersuchung nicht relevant, und die Termini können, sofern sie überhaupt Verwendung finden, als Synonym füreinander betrachtet werden.

Gegliedert ist die Arbeit in drei Kapitel, wobei letzteres den Hauptteil der Untersuchung darstellt. Das erste soll einen einleitenden Überblick über die Rolle und die Ausprägung der Medusa in Kunst und Literatur der Antike geben. Wichtig hierbei ist es, dass damit kein Versuch unternommen wird, die Bedeutung dieser Gestalt für die antiken Griechen und Römer zu erklären, sondern nur dokumentarisch vorgelegt werden soll, welche künstlerischen und literarischen Traditionen aus dieser Zeit auf uns bzw. die Zeitgenossen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts gekommen sind.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Ästhetiktheorie des 18. Jahrhunderts, vor allem mit dem französischen Denker Denis Diderot und dem Phänomen, das als „das Gemischte Gefühl“ bezeichnet und beschrieben werden soll. Auch Goethe und Schiller werden hier zu Wort kommen, um den so anziehenden Effekt zu beschreiben, der aus Schönheit/Vergnügen kombiniert mit gleichzeitigem Schrecken/Gefahr entsteht, und den die Medusa so vollkommen für sich beanspruchen kann.

Der Hauptteil wurde nach langem Überlegen chronologisch vom ältesten zum jüngsten Werk hin aufgebaut ohne thematische oder gattungsspezifische Unterscheidung und beinhaltet die Untersuchung folgender Texte, Bilder und Skulpturen:

- Benvenuto Cellini, *Perseus mit dem Medusenhaupt* (1553), Loggia dei Lanzi, Florenz.
- Gisbert van Veen nach Otto van Veen, *Alessandro Farnese als Herkules* (1586), Rijksmuseum, Amsterdam.
- Caravaggio, *Haupt der Medusa* (zw. 1598), Uffizien, Florenz.
- William Shakespeare, *Macbeth* (1605) und *Antony and Cleopatra* (1606).
- Francis Bacon, *The Wisdom of the Ancients* (1609).
- Peter Paul Rubens, *Haupt der Medusa* (1617), Kunsthistorisches Museum, Wien.
- John Milton, *Comus* (1634) und *Paradise Lost* (1667).
- Alexander Pope, *The Dunciad* (1728/1743).
- Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I* (1808) und *Helens Antezedenzen* (1826).
- Percy Bysshe Shelley, *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery* (1819).

Grundsätzlich entspricht die Ordnung nach der zeitlichen Abfolge dem Hauptaugenmerk der Untersuchung zur Bedeutungsentwicklung, wobei sich aufgrund thematischer Zusammenhänge immer wieder auch Vor- und Rückgriffe ergeben.

Zum Schluss scheint es noch angebracht, einige Erklärungen über die Auswahl des Zeitraumes als auch der Werke selbst zu geben. Für das Wiedererwachen der Medusa als Thema von Kunst und Literatur scheint sich – neben dem allgemein bekannten Interesse der Renaissance für antike Stoffe – vor allem Giorgio Vasari verantwortlich zu zeigen. Die in *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri* (1550/1568) geschilderte Episode des jungen Leonardo da Vinci, ein Medusenhaupt malend, führt zu zahlreichen Nachahmungen und erwachtem Interesse an der Darstellung der jüngsten Gorgonenschwester. Dass Cellinis Meisterwerk *Perseus mit dem Medusenhaupt* beinahe zeitgleich dazu entsteht, verstärkt die Wirkung wohl noch. Der Ausgangspunkt der künstlerischen Präsenz und Prominenz der Medusa und somit gleichzeitig der Beginn dieser Untersuchung kann also zweifellos hier sinnvoll angesetzt werden.

Warum man die Arbeit mit Goethe und Shelley schließt, erklärt sich aus dem gesellschaftlichen, politischen und eben auch künstlerisch literarischen Umbruch, der sich um

das Jahr 1800 in Europa vollzieht. Goethe ist Zeitgenosse der französischen Revolution sowie der napoleonischen Kriege und als Literat, Philosoph und Naturwissenschaftler intellektueller Wegbereiter dieser radikalen geistesgeschichtlichen Umwälzung. Er führt diesen epochalen Bruch jedoch noch nicht im eigenen Werk durch. Die Überwindung des klassischen Ideals, hin zu einer sinnlichen Intensität in Kunst und Literatur, wie sie in der Folge von den Romantikern auf die Spitze getrieben wird, ist aber bereits in Goethes Dichten und Denken angelegt (siehe auch Kapitel 2). Shelleys Wirken hingegen ist schon vollständig Produkt dieser neuen, im wahrsten Sinne des Wortes revolutionären Geisteshaltung dieser bewegten Zeit. Wenn auch seine Poetik ohne die englische aber auch gesamteuropäische, literarische Tradition nicht denkbar wäre, ist es nicht die kulturelle Vergangenheit, die er wie Goethe in seinem Werk auf einen Höhepunkt führt, sondern die intellektuelle, soziale und politische Zukunft des 19. und 20. Jahrhunderts die er damit einleitet.

Im Grunde sollte der Untertitel dieser Arbeit lauten *Die Medusa in Kunst und Literatur vom Beginn der Neuzeit bis zum Anbruch der Moderne*, oder ... *in Renaissance, Barock und Klassik*, jedoch würden diese Bezeichnungen nur zu einer Definition und vor allem einer generellen Diskussion der Epochenbegriffe selbst verpflichten. Dies wäre zwar grundsätzlicher sicher fruchtbar aber an anderer Stelle besser aufgehoben, weswegen die Entscheidung zu Gunsten der neutralen Angaben der für uns interessante(n) Jahrhunderte gefällt wurde.

Dass sich die Liste der behandelten Werke größtenteils wie das Who is Who des „dead, white and male canon“ liest, liegt bei einem genuin europäischen Thema für diesen Zeitabschnitt leider in der Sache selbst begraben und ist kein Ergebnis eines wie auch immer gearteten ideologischen Auswahlverfahrens. Die Texte, Bilder und Skulpturen wurden unabhängig davon gewählt, ob es sich bei ihren Schöpfern um prominente Namen/Männer handelt, sie wurden aber aufgrund dessen auch nicht abgelehnt, sondern allein nach ihrer Relevanz beurteilt. Grundsätzlich erscheint es allerdings sehr spannend, anhand so vieler „Größen“ der Kunst und Literatur ein Thema über in etwa 2 500 Jahre zu verfolgen. Außerdem muss man der Tatsache, dass sich so viele prominente Literaten, Maler und Bildhauer finden, die sich mit der Medusa auf die eine oder andere Art beschäftigt haben, auch zugestehen, eine besondere Aussagekraft darüber zu besitzen wie tief verwurzelt diese Gestalt im kulturellen Gedächtnis Europas – und heute sogar über seine Grenzen hinaus – sein muss.

Sämtliche Zitate sind bis auf wenige Ausnahmen in der Originalsprache angegeben. Für die (alt)griechischen Textstellen werden jedoch aus Gründen der Textformatierung ausschließlich die deutschen Übersetzungen herangezogen. Auch ein Großteil der Diderot Zitate im 2. Kapitel erfolgt in Deutsch. Dies liegt darin begründet, dass in dieser Sprache zwei wunderbare Sammelbände seiner Ästhetischen Schriften aufliegen und es nicht sinnvoll erscheint, die Passagen wieder mühevoll im französischen Gesamtwerk aufzuspüren nur, um den Anschein der Mehrsprachigkeit der Autorin zu wahren.

Weiters soll im Rahmen dieser Einleitung darauf hingewiesen werden, dass in dieser Arbeit auf geschlechterspezifische Formulierungen verzichtet wird und stattdessen geschlechtsneutrale oder männliche verwendet werden. Dies ist natürlich nicht diskriminierend zu verstehen, sondern alleine der leichteren Lesbarkeit wegen und die Begriffe gelten selbstverständlich im Sinne der Gleichbehandlung für beide Geschlechter. Leider muss man für das Europa des 17. und 18. Jahrhundert aber davon ausgehen, dass nicht nur die vorgestellten Maler, Bildhauer und Literaten eine eindeutig rein männliche Gruppe darstellen, sondern dies gilt wohl auch zum großen Teil für die Rezipienten ihrer Werke.

2. Die Medusa in der antiken Kunst und Literatur

Wenn auf den folgenden Seiten von Antike die Rede sein wird, dann ist darunter vor allem die sogenannte klassische griechische und römische Antike gemeint, die von der Altertumswissenschaft für gewöhnlich vom frühen 8. Jahrhundert vor bis ungefähr ins 6. Jahrhundert nach Christi datiert wird, wobei die Spätantike (meist ab 287 n.Chr. angenommen) kaum eine Rolle für die Untersuchung spielt. Wenn auch der Begriff heutzutage als sehr homogen empfunden wird und man darunter eine einheitliche kulturelle Tradition versteht, soll hier schon darauf hingewiesen werden, dass zwischen der Entstehung von Homers Epen und der Bibliothek des (Pseudo)Apollodoros mindestens 800 Jahre liegen. Das ist ungefähr also jene Zeitspanne, die uns heute vom Verfasser des Nibelungenliedes trennt.

Was Ursprung und Deutung des Medusenmythos in der Antike und für sie anbelangt, haben seit Plutarch zahlreiche Gelehrte und Wissenschaftler verschiedenster Disziplinen unterschiedlichste Theorien aufgestellt. Eine umfangreiche Auflistung findet man z. B. in Arthur B. Cooks *Zeus, A Study in Ancient Religion, Volume III* (1940)² oder etwas aktueller bei Stephen R. Wilk in *Medusa – Solving the Mystery of the Gorgon* (2000)³, der auch gleich selbst noch eine weitere (recht einleuchtende) Hypothese hinzufügt. Ob die Herkunft der Gorgo sich nun astronomisch, zoologisch, ethnologisch oder doch völlig anders erklären lässt, ist für ihre literarische und künstlerische Bedeutung in der Neuzeit aber kaum von Relevanz. Aufgabe dieses Kapitels ist es nur die antiken Quellen aufzulisten, die den Kunst- und Literaturschaffenden des 17. und 18. Jahrhunderts bekannt waren, und zu zeigen, welche verschiedenen überlieferten Darstellungen der Medusa sich als bedeutend für diese (und auch die heutige) Zeit entpuppten.

2.1. Die archaische Medusa

Homer wird gerne als der Beginn der abendländischen Kultur bezeichnet, umso schöner, dass uns auch Medusa erstmals in seinen monumentalen Epen *Ilias* und *Odyssee* begegnet und damit zum frühesten Ensemble der europäischen Literaturgeschichte zu rechnen ist. Bereits in diesen frühen Werken finden wir die Gorgone in zwei ihrer uns auch noch heute als typisch erscheinenden Kontexte: Nämlich einmal auf der Ägis der Göttin Athena bzw.

² Cook, Arthur B.: *Zeus, A Study in Ancient Religion, Volume III, Zeus God of the Dark Sky*. London: Cambridge University Press, 1940, S. 845-846.

³ Wilk, Stephen R.: *Medusa – Solving the Mystery of the Gorgon*. New York: Oxford University Press, 2000.

auf dem Schild eines mächtigen Fürsten und Heerführers – Agamemnon – und einmal als Schreckensgestalt der Unterwelt. Die folgenden Zitate stammen aus der gängigen Übersetzung von Johann Heinrich Voss⁴, Zeitgenosse Johann Wolfgang von Goethes:

Siehe sie [Athena] warf um die Schulter die Ägis, prangend mit Quästen,
Fürchterlich, rund umher mit drohendem Schrecken umkränzet.
Drauf ist Streit, drauf Stärke und drauf die starre Verfolgung,
Drauf das gorgonische Haupt, des entsetzlichen Ungeheuers,
Schreckenvoll und entsetzlich, das Graun des donnernden Vaters!
(Ilias, V. Gesang, Vers 733-742)

Drauf den gewaltigen Schild, den ringsbedeckenden, hub er [Agamemnon],
Schön von Kunst: ihm liefen umher zehn eherne Kreise;
Auch umblinkten ihn zwanzig von Zinn gewölbete Nabel,
Weiß, und der mittlere war von dunkeler Bläue des Stahles.
Auch die Schreckengestalt der Gorgo drohete schlängelnd,
Mit wutfunkelnem Blick, und umher war Graun und Entsetzen.
(Ilias, XI. Gesang, Vers 32-37)

Aber es sammelten sich unzählige Scharen von Geistern
Mit graunvollem Getös, und bleiches Entsetzen ergriff mich.
Fürchtend, es sende mir jetzo die strenge Persephoneia
Tief aus der Nacht die Schreckengestalt des gorgonischen Unholds,
Floh ich eilend von dannen zum Schiffe, befahl den Gefährten,
Hurtig zu steigen ins Schiff, und die Seile vom Ufer zu lösen;
(Odyssee, XI. Gesang, Vers 634-637)

Wie es zu bewerkstelligen ist, dass das Gorgonenhaupt gleichzeitig an der Ägis Athenas und dem Schild des Agamemnon befestigt sein kann und warum es außerdem als „das Grauen des donnernden Vaters“ (also Zeus´) bezeichnet wird, soll uns an dieser Stelle nicht weiter kümmern. Wichtig sind die Feststellungen, dass zur Zeit der Entstehung dieser Epen Medusa bereits geköpft und ihr Geist in der Unterwelt ist, uns jedoch keine Nachricht von ihrem versteinernen Blick oder den Umständen ihres Todes gegeben wird. Homer kennt zwar Perseus als den Sohn von Danae und Zeus, erzählt uns aber keines seiner zahlreichen Abenteuer, vielleicht weil er ihre Bekanntheit bei seinem Publikum voraussetzen kann. Außerdem erfährt der Leser nur, dass sich der eigentlich recht furchtlose Odysseus vor dem „gorgonischen Unhold“ ängstigt, der Grund dafür wird aber weder genannt noch gibt es eine Beschreibung des anscheinend fürchterlichen Äußeren dieser „Schreckengestalt“.

Schon Hesiod klärt uns aber wenig später in seiner Theogonie weiter über die Herkunft und das Schicksal der Medusa auf:

⁴ Homer: *Ilias und Odyssee, in der Übertragung von Johann Heinrich Voss*. Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 2002²¹.

Dazu gebar sie [Keto] die Gorgonen, die jenseits des berühmten Okeanos am Rande der Nacht bei den hell singenden Hesperiden wohnen, Sthenno, Euryale und Medusa, die schlimmes erlitt. Sie nämlich war sterblich, die zwei anderen unsterblich und alterslos; zu ihr allein aber lagerte sich der Dunkelgelockte (Poseidon) auf weicher Au und Frühlingsblumen.

Als nun Perseus Medusas Haupt vom Nacken trennte, sprangen der mächtige Chrysaor (Goldschwert) hervor und das Pferd Pegasos, das so hieß, weil es an den Wassern des Okeanos entstand.⁵

Wir wissen nun also, dass Medusa erstens eine von drei Gorgonenschwestern ist, deren aller Namen wir nun kennen, und zweitens als einzige der drei sterben kann. Eine Erklärung für diesen Umstand wird allerdings weder von Hesiod noch von einem anderen Autor nach ihm unternommen; die Autorität der Theogonie scheint dies auch zu keinem Zeitpunkt zu erfordern. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass Medusa im allgemeinen Verständnis immer als jüngste der drei Gorgonen gehandelt wird, jedoch lässt sich in keiner der hier besprochenen antiken Quellen die Behauptung konkret nachweisen. Ausdrücklich erwähnt wird in der Theogonie aber erstmals die Verbindung zwischen Medusa und Perseus und auch ihr Verhältnis mit Poseidon, aus dem Chrysaor und Pegasos hervorgehen. Die Umstände ihrer Geburt sind für die griechische Mythologie nicht unbedingt außergewöhnlich zu nennen, auch Zeus z.B. gebiert eine vollständig ausgewachsene und gerüstete Athena aus seinem von sich selbst mit einer Axt gespaltenem Haupt. Dass Medusa allerdings in dem Augenblick Leben schenkte, in dem sie ihres verlor, scheint schon eine besondere Eigenart dieses Mythos zu sein. Obwohl die groben Umrisse ihrer Geschichte bei Hesiod bereits abgesteckt wird, fehlt auch hier nach wie vor die Beschreibung ihres Äußeren sowie ihre Fähigkeit durch Blicke zu versteinern.

Ein weiteres archaisches Zeugnis der Gorgonen finden wir im *Schild des Herakles*, einem Epyllion mit 460 Versen, dessen ursprüngliche Zuschreibung an Hesiod heute längst als umstritten gilt. Auch hier erfahren wir nur wenig über Medusa selbst, aber ihre Schwestern werden uns wie folgt beschrieben:

Selber dem eilenden gleich, und wie starr vor Schrecken, entschwang sich
Perseus, Danae's Sohn, mit Heftigkeit. Doch die Gorgonen
Stürzten ihm nach, unnahbar, in unaussprechlicher Graßheit,
Ihn zu erhaschen entflammt; und indem sie auf graulichem Demant
Wandelten, hallte der Schild ringsum von lautem Gerassel,
Scharf erklingend und hell. Doch längs den Gurten herunter
Schlängelten sich zween Drachen, mit aufgekrümmten Häuption:
Jene züngelten beid', und knirschten vor Wut mit den Zähnen,
Grausam rollend den Blick. – Auch ob den entsezlichen Häuption
Tummelte Graun den Gorgonen, ein furchtbares.
(Der Schild des Herakles, Vers 224-233)⁶

⁵ Hesiod: *Theogonie*. Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co., 2008, S. 25.

Die Medusa und ihre Schwestern sind im archaischen Griechenland aber nicht bloß in der Literatur vertreten sondern zählen auch spätestens ab dem 7. Jahrhundert in der bildenden Kunst zum traditionellen Figurenkanon. Im Wesentlichen lassen sich bei den frühen Darstellungen zwei grundlegende Typen unterscheiden: Das ist zum einen die ganzfigurige Gorgone und zum anderen das so genannte Gorgoneion, also die ausschließliche Abbildungen des Gorgonenhauptes ohne seinen Körper. Auffälliges Merkmal aller Gorgonendarstellungen ist die der griechischen Tradition eigentlich widersprechende Frontalansicht des Kopfes mit breit verzogenem Mund, Eberhauern, herausgestreckter Zunge, einer flachen platten Nase und großen, glotzenden Augen. Das Gorgoneion zeichnet sich außerdem dadurch aus, dass es meist in eine kreisrunde Form gebracht und die Fratze von lockigem oder zumindest gewelltem Haar umrahmt wird. Eine in Falten gelegte Stirn und Ohrlöcher sind genauso üblich wie ein Bart oder die Zugabe von Schlangen im Haar, wobei es hierbei zu diversen regionalen Unterschieden kommt, die jedoch immer nur Variationen desselben Grundtypus sind.⁷

Die Darstellung des Gorgoneion erfolgt hauptsächlich in der Mitte von Tellern, am Boden von Schüsseln, in runden Partien auf Vasen, auf Münzen oder eben auf Schildern und dient als Apotropaion, also als Talisman zur Abwehr von Unheil. Als Vertreter des archaischen Gorgoneion kann hier stellvertretend eine schwarzfigurige attische Vase von ca. 560 v. Chr. (Abb. 1 und Abb. 2:) genannt werden, auf der die typischen Züge sehr ausgeprägt sind und deutlich nachvollzogen werden können. Auch im Wiener Kunsthistorischen Museum gibt es ein schönes Beispiel. Hier findet sich nämlich ein figürliches Gefäß in Form eines Gorgoneions, das ebenfalls um 560 v. Chr. entstand und auf Rhodos gefunden wurde (Abb. 3). Besonders daran sind die sich durchs Haar windenden, gepunkteten Schlangen, die bei ersterem Beispiel völlig fehlen. Außerdem besticht die außergewöhnliche plastische Umsetzung des ansonsten hauptsächlich zweidimensional verwendeten Bildgegenstands.⁸

Die ganzfigurige Darstellung der Gorgone ist wohl jünger als die des Gorgoneions und entstand ursprünglich als einzelne Gestalt ohne narrativen Kontext zur bloßen dekora-

⁶ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3294/1> *Der Schild des Herakles*, Übersetzt von Johann Heinrich Voss. zuletzt eingesehen am 06.09.2012

⁷ Furtwängler, Adolf: *Gorgones und Gorgo*. In: Wilhelm H. Roscher (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. 1. Band. Leipzig: B.G. Teubner, 1886-1890, S. 1712-1713.

⁸ Haag, Sabine (Hrsg.): *Schaurig Schön, Ungeheuerliches in der Kunst*. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, 15. Februar bis 1. Mai 2011. Wien: Christian Brandstätter Verlag GmbH & Co KG, 2011, S. 79.

tiven Verwendung. Obwohl die Enthauptung der Medusa und die Verfolgung des Perseus zu den ältesten in der griechischen Kunst abgebildeten Mythen zählen, wurde die Gorgone im archaischen Zeitalter hauptsächlich ornamental behandelt. Großteils ist die Figur im sogenannten Knielaufschema dargestellt, der archaischen Formel für die Verkörperung von rascher Bewegung. Dabei befinden sich die Beine in Profilansicht, während der Oberkörper und das Gesicht – wie bei der Gorgone üblich – en face gezeigt werden. Beide Gelenke sind gebeugt, wobei das hintere so tief in Richtung Boden geführt wird, dass oftmals der Eindruck einer knieenden Figur entsteht. Die so verdeutlichte furiose Geschwindigkeit verdanken die Gorgonen ihrer Beflügelung, die je nach regionalen Vorlieben einfach oder doppelt gehalten ist. Meist findet man in der Tradition die Gorgonen mit langem, einer Frau entsprechenden Kleid, ausgestattet mit zwei Flügelpaaren, um die von dem Gewand beeinträchtigte rasende Bewegung zu kompensieren.⁹

Auch für die ganzfigurige archaische Gorgo findet sich ein schönes Beispiel im Kunsthistorischen Museum Wien, abgebildet auf einer attischen, schwarzfigurigen Pelike, die um das Jahr 550 v. Chr. zu datieren ist (Abb. 4). Hier trägt sie dem dämonischen Laufmotiv entsprechend einen kurzen Chiton, aber dafür nur einfache Sichelflügel. Die Darstellung ist aber durch ihr weißes Inkarnat deutlich als Frauenfigur ausgewiesen.¹⁰ Erwähnenswert ist hier außerdem der Schlangengürtel, der zwar nicht zur ursprünglichen Ausstattung der Gorgonen gehört, sich aber bald rascher Verbreitung erfreut. Bereits im *Schild des Herakles* werden diese „zween Drachen, mit aufgekrümmten Häuptern“¹¹ beschrieben und sind häufig auf Darstellungen des 6. Jahrhunderts zu finden. Generell zählen Schlangen bald zu den geläufigen Attributen der Gorgo und werden von ihr gerne um die Hüften, den Kopf oder den Hals gebunden, sowie in Händen gehalten oder ins Haar geflochten. Vermutlich wurde diese Beigabe erst anhand der ganzfigurigen Darstellung entwickelt und später auf das Gorgoneion übertragen.¹²

Der Vollständigkeit halber sei auch noch erwähnt, dass es zuweilen auch halbfigurigen Darstellungen der Gorgonen gab. Da diese jedoch selten vorkommen und dann ausschließlich auf Dekorationszwecke reduziert bleiben, sind sie für die Entwicklung nicht von Bedeutung.¹³

⁹ Furtwängler: *Gorgones und Gorgo*. 1886-1890, S. 1709-1712.

¹⁰ Haag: *Schaurig Schön, Ungeheuerliches in der Kunst*. 2011, S. 79.

¹¹ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3294/1> *Der Schild des Herakles*. zuletzt eingesehen am 06.09.2012

¹² Furtwängler: *Gorgones und Gorgo*. 1886-1890, S. 1709-1710.

¹³ Furtwängler: *Gorgones und Gorgo*. 1886-1890, S. 1712.

2.2. Die mittlere Medusa

Bei dem sogenannten mittleren Typus handelt es sich, wie der Name schon vermuten lässt, um eine Übergangsform, die zwischen der archaischen und der schönen Medusa auftritt und sich vor allem zur Mitte des 5. Jahrhunderts ausbildet. Sie entwickelt eigentlich kaum eigenständige Merkmale, sondern zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie die fratzenhaften Züge der archaischen Gorgo zwar grundsätzlich beibehält aber deutlich abmildert und in ihrer gesamten Erscheinungsform weniger übertrieben monsterhaft wirkt. Die natürlichen Proportionen werden bei der Gestaltung von Mund, Nase und Augen berücksichtigt, die Brauen sind meist zusammengezogen und das Haar gescheitelt und gleichmäßig glatt dargestellt (Abb. 5). Die dekorative Verwendung der laufenden Gorgo verschwindet beinahe völlig, und ganzfigurige Abbildungen sind nur noch selten und ausschließlich im Kontext der Perseussage zu finden. Auch die Bedeutung des Gorgoneion nimmt ab, da es in seiner abgemilderten Form an Attraktivität oder vielleicht seine apotropäische Fähigkeit verliert. Es kommt nur noch vereinzelt und vor allem nicht mehr platzfüllend in der Mitte einiger Schilder vor. Die halbfigürlichen Darstellungen der Medusa oder einer ihrer Schwestern verschwinden sogar völlig.¹⁴

Um die Bedeutung der Medusa für die zeitgenössische Literatur Griechenlands darzulegen, ist es notwendig, auf ein Werk aus dem 1./2. Jahrhundert n. Chr. vorzugreifen, dass uns heute als *Bibliothek des Apollodor* bekannt ist. Der Leser des etwas weiter unten angeführten Zitates aus der Perseussage wird feststellen, dass es sich bei der *Bibliothek* nicht gerade um ein Meisterwerk der Fabulierkunst handelt, sondern dass die Sprache eher informativ und schmucklos gehalten ist. Schenkt man der Sekundärliteratur glauben, lässt sich dies aber nicht auf eventuell mangelhafte Übersetzung zurückführen, sondern der trockene Stil entspricht dem eher auf Dokumentation als auf Unterhaltung ausgerichteten Grundgedanken des Originals.

Der Autor wird bereits früh mit dem um das 2. Jahrhundert v. Chr. in Athen wirkenden Grammatiker Apollodor identifiziert, dem man unter anderem ein philologisch-theologisches Werk *Über die Götter* und einen Kommentar zu Homers Schiffkatalog zuordnen kann.¹⁵ Heute wissen wir, dass es sich bei dem meist als Handbuch bezeichneten Werk um eine mythologische Sammlung aus dem 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr. handelt, die jedoch völlig in der Tradition der dezidiert griechisch-antiken Literatur stehend Texte

¹⁴ Furtwängler: *Gorgones und Gorgo*. 1886-1890, S. 1718-1719.

¹⁵ Brockhaus, *Der Große: 1. Band A-Bef.* F.A. Brockhaus: Wiesbaden 1977¹⁸, S. 300.

unter anderen von Hesiod (um 700 v. Chr.), Pherekydes (um 500 v. Chr.), Euripides (5. Jh. v. Chr.), Kallimachos (Ende 4. bis Mitte 3. Jh. v. Chr.) und eben auch Apollodor (2. Jh. v. Chr.) wiedergibt.¹⁶

Die Perseussage bzw. der Medusenmythos in der *Bibliothek* lässt sich anhand weniger vorhandener Überlieferungen auf Pherekydes zurückführen, einen vermutlich aus Athen stammenden Mythologen, der ebenso mehr auf Vollständigkeit als auf Literarizität setzt. Die optische Beschreibung der Gorgonen hingegen, die bei Pherekydes nicht zu finden ist, stammt aber vermutlich aus *Dem Schild des Herakles*, während die sonderbare Geburt des Pegasus und des Chrysaor von Hesiods *Theogonie* übernommen scheint.¹⁷

Nachdem er dann noch von Hermes eine stählerne Sichel erhalten hatte, flog er zum Okeanos und traf dort die Gorgonen schlafend. Es waren Stheno, Euryale und Medusa. Die letztgenannte allein war sterblich; deswegen war es auch ihr Haupt, um das Perseus ausgeschickt war. Die Gorgonen hatten Häupter, mit Drachenschuppen überdeckt, Hauer wie von Wildschweinen, eherne Hände und goldene Flügel, mit denen sie flogen. Wer sie sah, wurde in Stein verwandelt. Perseus trat an die Schlafenden heran, mit abgewandtem Gesicht in seinen ehernen Schild blickend, der ihm das Bild der Gorgo zeigte, und indem ihm Athene die Hand führte, schnitt er ihr das Haupt ab. Als das Haupt abgeschnitten war, sprang aus der Gorgo der Pegasos heraus, das Flügelroß, und Chrysaor, der Erzeuger des Geryones. Poseidon hatte beide gezeugt. [...]

Nachdem er Diktys als Herrscher von Seriphos eingesetzt hatte, gab Perseus die Flügelschuhe, den Tragsack und den Helm Hermes zurück, das Gorgonenhaupt bekam Athene. Hermes gab die genannten Gegenstände wieder den Nymphen, Athene nahm das Haupt der Gorgo in die Mitte ihres Schildes.¹⁸

Gut möglich, dass der Pseudo-Apollodor aus dem 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr. erstmals die Geschichte um Perseus und die Gorgonen in dieser „vollständigen“ aus den Fakten sämtlicher antiker Quellen bestehenden Version niederschreibt, jedoch scheint deutlich, dass der Mythos bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. in etwa dieser Form besteht. Sicher ist, dass die in der *Bibliothek* wiedergegebene Zusammenfassung wohl heute noch als die Standarddarstellung gehandelt wird und beinahe unverändert in Gustav Schwabs seit 150 Jahren den Schulunterricht prägenden *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*¹⁹ zu finden ist. Um seinen Anspruch an Vollständigkeit gerecht zu werden, erwähnt Pseudo Apollodor über diese Fassung hinaus auch noch andere Erzähltraditionen dieses Mythos, auf die später noch zurückzukommen sein wird.²⁰

¹⁶ Diller, Aubrey: *Studies in Greek Manuscript Tradition*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1983, S. 199-203.

¹⁷ Wilk: *Medusa*, 2000, S. 18-21.

¹⁸ Rüegg, Lieselotte (Hrsg.): *Griechische Sagen: Apollodorus, Parthenios, Antonius liberalis, Hyginus*. Zürich und Stuttgart: Artemis Verlag, 1963, S. 44, 46.

¹⁹ Schwab, Gustav: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Stuttgart und Hamburg: Deutscher Bücherbund, o. J., S. 47-48.

²⁰ Wilk: *Medusa*, 2000, S. 23-24.

Weitere literarische Zeugnisse der Medusa aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. gibt es auch im Werk des ältesten der drei großen griechischen Tragödiendichter – Aischylos:

Drauf ihre Schwestern, jene drei geflügelten
Gorgonen, schlangenhaarig, menschenhaßgetränkt,
Vor deren Anblick jedem stirbt des Lebens Hauch.
(Aischylos, *Der gefesselte Prometheus*, Vers 798-800)²¹

Der Dichter verwendet die Gorgonen hier im Grunde nur als geographische Merkmale auf Ios Irrweg. Interessant ist aber, dass entgegen Wilks Behauptung die Schlangen im oder anstatt des Haares würden ihr literarisches Debüt erstmals bei Ovid feiern²², diese heute so signifikante Merkmal schriftlich tatsächlich bereits zu Beginn des 5. Jahrhunderts zu finden war.

Eine etwas andere Version des Medusenmythos findet sich in der um 413 v. Chr. datierten Tragödie *Ion* von Euripides. Der Dichter modifiziert die Sage so, dass sie einerseits seinem athenischen Publikum gefällig sein muss, andererseits hauptsächlich dem dramatischen Aufbau des Stückes besser gerecht werden kann. Eine bedeutende Änderung ist vor allem die Tatsache, dass Medusa nicht als Tochter von Phorkys und Keto sondern als Kind der Erde bezeichnet wird und während der Gigantomachie von der Göttin Athena selbst und nicht von Perseus enthauptet wird.²³

Wenn auch diese Variation des Mythos höchst wahrscheinlich eine Erfindung Euripides war und auf keine bestehende Erzähltradition zurückblicken kann, folgt der Tragödiendichter einem Trend, der sich in der Zeit der mittleren Medusa auch bei bildnerischen Darstellungen deutlich abzeichnet. Durch die immer stärkere Vormachtstellung der attischen Kunst setzt sich vor allem ab der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts eine explizite Verbindung zwischen Athena und dem Gorgoneion immer stärker durch.²⁴

2.3. Die schöne Medusa

Bereits gegen Ende des 5., vor allem aber im 4. Jahrhundert v. Chr. bildet sich der letzte der drei Darstellungstypen aus: Die sogenannte schöne Medusa. Das Fratzenhafte des Gorgoneions wird nicht nur abgemildert sondern verschwindet völlig und macht einem

²¹ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/4499/3> Aischylos: *Der gefesselte Prometheus*, Übersetzt von Johann Gustav Droysen. zuletzt eingesehen am 09.09.2012.

²² Wilk: *Medusa*, 2000, S. 21.

²³ Euripides: *Ion, with Introduction, Translation and Commentary*. Kevin H. Lee (Hrsg.). Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1997, S. 270.

²⁴ Furtwängler: *Gorgones und Gorgo*. 1886-1890, S. 1719.

Gesicht reiner traditioneller Schönheit Platz. Die Identifizierung als Medusa erfolgt nun durch den Ausdruck, die Formgebung der Haare und meist, jedoch nicht immer, durch die Zugabe von Schlangen. Mit der Zeit geht auch die Beflügelung des Körpers auf das Gorgoneion über und wird zum typischen Attribut und nun notwendigen neuen Charakteristikum.²⁵

Bei der schönen Medusa unterscheidet man außerdem zwei weitere aufeinander folgende Typen, die sich im Wesentlichen durch ihre Mimik voneinander unterscheiden. Der ruhige, schöne Typus ist der ältere und schließt direkt an den mittleren an, in dem er nun endgültig auf sämtliche Verzerrungen verzichtet, vorerst aber das breite runde Gesicht noch beibehält. Die sogenannte *Medusa Rondanini* stellt wohl das bedeutendste Werk dieses Typus dar und zeichnet sich durch ihre kalte, leblose Schönheit, die großen, ruhig starrenden Augen und vor allem durch den leicht geöffneten, breiten und kräftigen Mund aus (Abb. 6). Gewelltes Haar mit Schlangenknoten umrahmt das beeindruckende Antlitz und bildet gemeinsam mit den seitlich angebrachten Flügeln bewusst die Form eines hängenden Dreiecks.²⁶ Die Datierung des marmornen Stückes, das heute in der Münchner Glyptothek aufbewahrt wird, ist nach wie vor nicht vollständig geklärt. Es handelt sich dabei aber nicht um ein griechisches Original sondern um die römische Kopie, vermutlich aus dem augusteischen Zeitalter, eines Werkes, das um 500 v. Chr. datiert und in die Nähe des berühmten Bildhauers Phidias gerückt wird. Die genaue zeitliche als auch künstlerische Zuordnung ist in der Forschung heute aber nach wie vor umstritten.

Nach dem schönen, ruhigen entwickelt sich der pathetische Typus, der sich vor allem in der hellenistischen Zeit großer Beliebtheit erfreut. Während ersterer sich vor allem durch die ruhige Kälte auszeichnet, versuchte nun der zweite seine Betrachter mit schmerzvollem Pathos in den Bann zu ziehen. Ausgedrückt wird dies vor allem durch deutlich zusammengezogene Brauen. Die, dem Gorgoneion ursprünglich so eigentümliche Frontalansicht wird zugunsten eines dramatischen Dreiviertelprofils aufgegeben (Abb. 7).²⁷

Die Darstellung einer ganzfigurigen Gorgone ist ab dem 4. Jahrhundert ausgesprochen selten und ausschließlich in Zusammenhang mit der Perseussage zu finden. Dieser Mythos zeigt sich in der hellenistischen Zeit zwar wieder sehr häufig als bildnerisches Motiv, die Medusa wird dabei aber meistens auf ihr Haupt reduziert. In den wenigen Fällen, in

²⁵ Furtwängler: *Gorgones und Gorgo*. 1886-1890, S. 1721.

²⁶ Furtwängler: *Gorgones und Gorgo*. 1886-1890, S. 1721-1724.

²⁷ Furtwängler: *Gorgones und Gorgo*. 1886-1890, S. 1724.

denen die Gorgo vollständig dargestellt wird, erscheint sie völlig ohne dämonische Attribute als schönes, halbnacktes Mädchen.²⁸

Auch in der Literatur Griechenlands findet sich die schöne Medusa eventuell bereits im 5. Jahrhundert, allerdings kann man hier in keinem Fall von einer vergleichbaren Tradition sprechen, wie sie sich in der bildenden Kunst entwickelt hat, sondern muss den erhaltenen Text als einzelne, exotische Blüte des bekannten Mythos betrachten. Als frühestes Beispiel kann hier die 490 v. Chr. in Akragas uraufgeführte zwölfte Pythische Ode genannt werden, die Pindar „für Midas aus Akragas, Sieger im Flötenspiel“²⁹ verfasst:

[...]

Und empfangen ihn selbst, der Hellas in der Kunst besiegt hat,
Die einst Pallas erfand, als sie der kühnen Gorgonen
Jammervollen Klagegesang zusammenflocht. Athena!

Wie er den jungfraulichen, unnahbaren
Schlangenhäuptern in leidvoller Drangsal entströmte,
Hörte sie ihn, als Perseus frohlockte, daß er dem dritten
Teil der Schwestern, Seriphos und seinem Volk ihr Schicksal zufügte.
Wahrlich, das göttliche Geschlecht des Phorkos löschte er aus,
Und brachte Polydektes heillose Vergeltung für der Mutter
Dauernde Knechtschaft und erzwungenes Ehebett,
Als er das Haupt der schönwangigen Medusa geraubt,

Der Sohn der Danae, der selbsthinfließendem Gold entstammte,
Wie man sagt. Doch als die Jungfrau den ihr lieben Mann
Aus dieser Mühsal errettet, schuf sie eine volltönende
Flötenweise, um mit ihr nachzuahmen Euryales lauterschallende
Klage, die ihren heftigen bewegten Kiefern entquoll.

[...]

(Pindar, *Pythien XII*)³⁰

Der Mythos ist in stark verkürzter Form aber in seinen Grundzügen annähernd vollständig, wiedergegeben, wobei er hier eher als Kontext zur wesentlichen Beschreibung der Erfindung des Flötenspiels durch Athena zu betrachten ist. Bemerkenswert kann man aber nennen, dass die Gorgonen, zwar als Schlangenhäupter beschrieben, Medusa aber gleichzeitig schönwangig genannt wird. Näher erklärt wird dieser Umstand nicht, und es ist im Grunde für den Siegesgesang kaum von Bedeutung, uns würde es aber beweisen, dass die Idee der schönen Medusa auch in der Literatur bereits im 5. Jahrhundert existiert hat.

²⁸ Furtwängler: *Gorgones und Gorgo*. 1886-1890, S. 1726.

²⁹ Pfeiff, Karl Arno (Hrsg.): *Pindar, Übertragung, Einführung und Erläuterung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 1997, S.124.

³⁰ Pfeiff: *Pindar*. 1997, S.124.

Im Zusammenhang mit Pindar ignoriert Wilk zwar die Tatsache, dass ähnlich wie bei Aischylos auch in dieser Ode bereits vor Ovid von den Gorgonen als Schlangenhäupter gesprochen wird, man erfährt jedoch, dass zumindest im Englischen sowohl die Übersetzung „beautiful-cheeked“ (bei Geoffrey S. Conway findet sich „fair-cheeked“³¹) als auch „broad-cheeked“ für diese Passage geläufig ist.³² Broad-cheeked, vollwangig ist ein Adjektiv, das allerdings auch auf ein archaisches Gorgoneion zutreffen würde und nicht unbedingt Medusas Schönheit preisen muss. Ohne spezifische, altphilologische Kenntnisse kann an dieser Stelle nicht beurteilt werden, ob die Übersetzung nicht völlig richtig ist oder im heutigen Sprachgebrauch nur irrtümlich verstanden werden kann, aber es ist auch nicht Aufgabe dieser Arbeit, dieses Problem eingehend zu untersuchen. Der Vollständigkeit halber soll nur angeführt werden, dass, auch wenn Pindar oft als erstes Beispiel für das literarische Aufkommen der schönen Medusa gehandelt wird, sein Beitrag in diesem Fall vielleicht nicht überbewertet werden soll.

Als wirklich bedeutende und neben Apollodors Version auch als die geläufigste in der neuzeitlichen Rezeption des Mythos muss man in diesem Zusammenhang Ovids *Metamorphoseon libri* nennen, die auch heute noch die landläufige Vorstellung Medusas, einer schönen Medusa, prägen. Publius Ovidius Naso, der um Christi Geburt in Rom wirkt, war im Gegensatz zum Autor der *Bibliothek* nicht unbedingt für seine akkurate Wiedergabe der griechischen und römischen Mythologie bekannt. Seine Dichtung zeichnet sich eher durch seinen Zweck entgegenkommende kreative Abwandlung der Stoffe aus, die an manchen Stellen durchaus die Gesetze der Logik außer Kraft setzen. Mit der Abfassung seines monumentalen Werkes, mit seinen 15 Büchern und etwa 12 000 Versen in Hexametern beansprucht Ovid fraglos seinen Platz unter den großen Texten der Antike. Gleichzeitig wird aber der zeitliche Abstand zum naiven, epischen Weltbild des archaischen Zeitalters deutlich. Die geheimnisvolle Kraft und Wirklichkeit, die der Mythos, z.B. bei Homer, für sich beanspruchen kann, geht verloren, wird säkularisiert und auf eine bloß poetisch-symbolische Ebene reduziert.³³

Die Erzählung der Perseussage in den *Metamorphosen* ist ausgesprochen raffiniert und wird dem Leser sehr ausführlich in einer nicht-linearen Weise präsentiert und teilweise ähnlich wie in der *Odyssee* vom Helden selbst vorgetragen. Dem Titel des Werkes entspre-

³¹ Garber und Vickers: *The Medusa Reader*. 2003, S. 15.

³² Wilk: *Medusa*, 2000, S. 42.

³³ Kindlers Literatur Lexikon: *Band XV, Werke Mer-Nek*. Zürich: Kindler Verlag AG, 1965-1972, S. 6262.

chend, spielen Metamorphosen, Verwandlungen, die wesentliche Rolle in allen von Ovid erzählten Mythen und so ist es nicht verwunderlich, dass er auch für die Schreckensgestalt der Medusa eine ihm passende Erklärung kreiert.

[...] perque abdita longe
deviaque et silvis horrentia saxa fragosis
Gorgoneas tetigisse domos passimque per agros
perque vias vidisse hominum simulacra ferarumque
in silicem ex ipsis visa conversa Medusa;
se tamen horrendae clipei, quod laeva gerebat,
aere repperusso formam adspexiss, Medusae,
dumque gravis somnus colubrasque ipsamque tenebat,
eripuisse caput collo, pennisque fugacem
Pegasos et fratrem matris de sanguine natos.
[...] excipit unus
ex numero procerum quaerens, cur sola sororum
gesserit alternos inmixtos crinibus angues.
hospes ait: 'quoniam scitaris digna relatu,
accipe quaesiti causam. clarissima forma
multorumque fuit spes invidiosa procorum
illa, neque in tota conspectior ulla capillis
pars fuit; inveni, qui se vidisse referret.
hanc pelagi rector templo vitiasse Minervae
dicitur: aversa est et castos aegide vultus
nata Iovis texit, neve hoc impune fuisset,
Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros.
nunc quoque, ut attonitos formidine terreat hostes,
pectore in adverso, quos fecit, sustinet angues.
(Ovid, *Metamorphosen*, IV. Buch, Vers 777-786 u. 790-803)³⁴

Neben den offensichtlichen Modifikationen – im Vergleich zur Apollodor'schen Standardversion und der bedeutenden literarischen „Geburt“ der schönen Medusa – enthält die Erzählung Ovids weitere durchaus beachtenswerte Details. Die Dreiheit der Gorgonenschwestern wird hier völlig zu Gunsten Medusas aufgegeben. Zwar begibt sich Perseus noch auf den Weg zum Haus der Gorgonen – Mehrzahl –, es wird jedoch nur von Medusa, der einzig sterblichen, mit Schlangenhaar und versteinernem Blick berichtet. Weder erfährt der Leser etwas über das Aussehen der Schwestern, noch ist von einer Verfolgung des Perseus durch sie die Rede. Im Grunde folgt Ovid hier der Tradition, die bereits durch die schöne Medusa in der bildenden Kunst angelegt ist. Auch in den Darstellungen der Perseussage wird auf Stheno und Euryale zugunsten des entdämonisierten Gorgoneions verzichtet. Auch in der Neuzeit ist im Laufe dieser Untersuchung kein bildnerisches oder literarisches Werk bekannt geworden, das die Schwestern im vergleichbaren Ausmaß beschreibt.

³⁴ Ovid: *Metamorphosen*. Stuttgart: Philip Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2010, S. 234, 236.

Interessant ist sicher auch die Tatsache, dass Poseidon sich nicht wie noch bei Hesiod, „auf weicher Au und Frühlingsblumen“ neben Medusa „lagerte“³⁵ sondern sie im Tempel der Minerva vergewaltigt haben soll. Dieser Idee zugrunde liegt vermutlich einerseits das Bedürfnis einer Erklärung für die offensichtliche Feindschaft, die Minerva/Athena der Medusa entgegenbringt und andererseits auch die Notwendigkeit einer aufgebrachten Gottheit, um eine Metamorphose überhaupt erst zu erwirken. Zumindest aus heutiger Sicht trägt der Mythos damit aber auch schon deutliche, misogynen Tendenzen in sich, ist es doch eigentlich nicht nachvollziehbar, dass das Opfer einer Vergewaltigung und nicht der Täter für das Verbrechen bestraft werden sollte – noch dazu von einer weiblichen, wenn auch keuschen Göttin.

Der Vergleich von menschlicher mit göttlicher Schönheit und die dafür verteilten meist grausamen Strafen ist jedoch keine Seltenheit in der griechischen Mythologie und wird vor allem bei Ovid gerne, auch im direkten Umfeld der Perseussage als Ausgangspunkt seiner Metamorphosen instrumentalisiert. Selbst Apollodor kann sich dieser Mythenvariation nicht vollständig entziehen und gesteht ihr in seiner akribisch zusammengetragenen *Bibliothek* zumindest folgenden Nachsatz zu: „Nach einigen wurde der Medusa von Athene selber das Haupt abgeschnitten aus dem Grund, wie es heißt, weil sich die Gorgo mit ihr in der Schönheit hatte vergleichen wollen.“³⁶

2.4. Die Gorgo in der Unterwelt

Die letzten Seiten sollen dazu dienen, festzustellen, dass sich allgemein betrachtet zwei verschiedene Darstellungstraditionen der Medusa seit der Antike erhalten haben: Zuerst die des hässlichen, böartigen und im Dreigespann auftretenden Monsters und danach die (unschuldig) verwandelte und todgeweihte Schöne mit dem Schlangenhaar. Die Apollodor'sche Version findet sich in der Neuzeit wohl hauptsächlich auf der Ägis Athenas bzw. auf den Schildern und Wappen der sich unter ihre Schutzherrschaft stellenden Fürsten und bemüht in erster Linie die apotropäische Wirkung der Gorgone sowie die politischen Tugenden der Göttin selbst. Ovids schöne Medusa kommt hingegen stärker bei narrativen Darstellungen zu tragen, da sich die tragische, betörend-schreckliche Frauenfigur wohl besser als Hauptsubjekt für ein bedeutendes Werk eignet, als ein recht simpel gestricktes, hässliches Scheusal.

³⁵ Hesiod: *Theogonie*, 2008, S. 25.

³⁶ Rüegg (Hrsg.): *Griechische Sagen: Apollodorus, Parthenios, Antonius liberalis, Hyginus*, 1963, S. 46.

Abgesehen von der Perseussage gilt es aber noch einen weiteren Kontext näher zu betrachten, in dem die Medusa vor allem in der Literatur bereits von Beginn an zu finden ist. Sie avanciert zum typischen Attribut der Unterwelt – weit über die Antike hinaus. Bereits in der zu Eingang zitierten Passage aus Homers Odyssee zeigt sich die Medusa, unabhängig von ihrer Erscheinung oder ihrer eigenen Todesumstände, als bekannte und gefürchtete Belegschaft im Hades, bei deren bloßer Vorstellung der Held die Flucht ergreift. Ebenso wie Homer lässt auch Virgil seinen Helden Aeneas in die Unterwelt hinabsteigen und dort neben vielen anderen monströsen Gestalten der griechischen Antike auch auf Gorgonen treffen.

Multaque praeterea variarum monstra ferarum
Centauri in foribus stabulant Scyllaeque biformes
et centumgeminus Briareus ac belua Lernae
horrendum stridens flammisque armata Chimaera,
Gorgones Harpyiaeque et forma tricorporis umbrae.
corripit hic subita trepidus formidine ferrum
Aeneas strictamque aciem venientibus offert,
et ni docta comes tenuis sine corpora vitas
admoneat volitare cava sub imagine formae,
inruat et frustra ferro diverberet umbras.
(Virgil, *Aeneis*, VI. Buch, Vers 285-294)³⁷

Bedeutend ist hier sicherlich die Tatsache, dass ca. 20 Jahre vor Christi Geburt die Monster der griechischen Antike ihre fürchterlichen Mächte scheinen verloren zu haben und im wahrsten Sinne des Wortes nur noch Schatten ihrer selbst sind. Eine Eigenheit der *Aeneis* ist außerdem, dass nicht bloß eine sondern mehrere Gorgonen im Hades wandeln, was, da Medusa als einzige der Schwestern zumindest dem Mythos nach sterblich ist, eigentlich unmöglich sein müsste. Vielleicht kann dies als deutliches Zeichen dafür gelesen werden, dass abgesehen von dem narrativen Zusammenhang mit der Perseussage sich hier deutlich eine völlig eigenständige Tradition der Gorgone als Scheusal der Unterwelt abzeichnet.

Wie alle großen Helden besucht auch Herakles während seiner Arbeiten den Hades und – so erfahren wir es aus der *Bibliothek* – trifft dort, ebenso wie seine Vorgänger, auf Medusa. Die Nähe zu den Vergil'schen Schatten ist unverkennbar, aber einem akkuraten Dokumentaristen wie Pseudo-Apollodor ist es wohl unmöglich, entgegen der Logik des Mythos, auch die Mehrzahl der Gorgonen in der Unterwelt zu übernehmen.

³⁷ Virgil: *Aeneis*. Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 2002, S. 236, 238.

Dann begab er [Herakles] sich nach Trainaron in Lakonien, wo sich die Öffnung zum Abstieg in die Unterwelt befindet, die er durchschritt. Als ihn die Seelen erblickten, ergriffen sie die Flucht, außer Meleagros und der Gorgone Medusa. Gegen die Gorgone, als lebte sie, zog er das Schwert, bis er von Hermes aufgeklärt wurde, daß sie ein leeres Schattenbild sei.³⁸

Bereits im 4. Jahrhundert v. Chr. gibt es rationalistische Erklärungsversuche der antiken Mythen, darunter natürlich auch der Perseussage und der Rolle der Medusa. Nach dem 1. Jahrhundert n. Chr. mehren sich diese Bestrebungen und die Gorgo wird bis zum Beginn der Renaissance allegorisch, politisch, ethnisch oder sogar feministisch ausgelegt. Eine gute Zusammenstellung dieser für sich genommen interessanten Textstellen findet sich im *Medusareader* von Garber und Vickers, jedoch sind sie für die vorliegende Untersuchung kaum von Bedeutung.³⁹

Die „Wiedergeburt“ der Medusa als ernst zu nehmendes Thema in Kunst und Literatur nach der Antike beginnt tatsächlich erst erneut in der Renaissance. Es gilt aber noch ein besonderes Werk des Mittelalters herauszuheben, das die Tradition der Gorgo im Totenreich über dieses dunkle Zeitalter hinweg trägt. In Dante Alighieris um 1320 entstandener *Divina Commedia* trifft das Alter Ego des Dichters im *Inferno* auf Medusa und entgeht nur Dank des Schutzes seines Führers Vergil ihrem tödlich versteinernen Blick.

E altro disse, ma non l' ho a mente;
però che l'occhio m'avea tutto tratto
ver' l'alta torre a la cima rovente,
dove in un punto furon dritte ratto
tre furie infernal di sangue tinte,
che membra feminine avieno e atto,
e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avien per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte.
E quei, che ben conobbe le meschine
de la regina de l'eterno pianto,
"Guarda", mi disse, "le feroci Erine.
Quest'è Megera dal sinistro canto;
quella che piange dal destro è Aletto;
Tesifón è nel mezzo"; e tacque a tanto.
Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;
battiensi a palme e gridavan sì alto,
ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto.
"Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto",
dicevan tutte riguardando in giuso;
"mal non vengiammo in Tesèo l'assalto".
"Volgiti 'n dietro e tien lo viso chiuso;
ché se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi,
nulla sarebbe di tornar mai suso".

³⁸ Rüegg (Hrsg.): *Griechische Sagen: Apollodorus, Parthenios, Antonius liberalis, Hyginus*, 1963, S. 64.

³⁹ Garber und Vickers: *The Medusa Reader*. 2003.

Così disse 'l maestro; ed elli stessi
mi volse, e non si tenne a le mie mani,
che con le sue ancor non mi chiudessi.
(Dante, *Divina Commedia*, Inferno, Canto IX, 34-60)⁴⁰

Interessanterweise erfährt der Leser von Dante zwar nicht in welcher Gestalt die Medusa in der Hölle auftritt, jedoch ist die Beschreibung der drei Furien mit ihren Schlangen als Gürtel und im Haar deutlich an der archaischen oder auch Apollodor'schen Gorgone orientiert. Ebenso bedeutend scheint, dass im Mittelalter die griechischen Monster und Fabelwesen wohl ihre ursprüngliche Macht wiedererlangen und Vergil seinen Schützling vor den versteinernen Blick bewahren muss.

⁴⁰ http://it.wikisource.org/wiki/Divina_Commedia/Inferno/Canto_IX Dante Alighieri: *Divina Commedia*. zuletzt eingesehen am 21.09.2012.

3. Die gemischten Gefühle des Denis Diderot

In seinem Aufsatz über *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts* (1968) erklärt Herbert Dieckmann, dass die Denker dieses Jahrhunderts obwohl sie sich meist alle noch zur Trias des Wahren, Guten und Schönen bekennen, trotz allem ein System der Ästhetik (er)finden, in dem das Hässliche, Unangenehme einen positiven Platz zugesprochen bekommt. Die Traditionen der Antike und des Mittelalters sind für die Ästhetik dieser Zeit nach wie vor prägend, jedoch beginnt die „klassische Dämpfung“ langweilig und künstlerisch unzureichend zu werden. Das Schöne ist weder überraschend und noch weniger überwältigend, es kann den Anforderungen nach Intensität und Leidenschaft, die nun gestellt werden, nicht mehr gerecht werden. Die klassische Distanz, die Objektivität und vor allem die Idealität des Kunstwerks müssen der Unmittelbarkeit weichen und hinterlassen ein ästhetisches Vakuum, welches erst im Laufe des 19. Jahrhunderts durch explizite Theorien des Hässlichen gefüllt werden kann. Bis dahin wird das Hässliche als solches aber eigentlich nur als Gegenteil des Schönen anerkannt. Nichtsdestotrotz sehen sich die Künstler, Dichter und Denker schon im ausgehenden 17. Jahrhundert immer öfter mit dem Phänomen konfrontiert, dass das Publikum mit Wohlgefallen auf heftige, oft sogar gewaltsame Eindrücke reagiert und der „Geschmack“ sich auch unangenehmen Sujets gegenüber öffnet. „Dieser Wandel [des Geschmacksurteils] ist“, so schreibt Dieckmann, „zuerst nicht eine Theorie, sondern eine durch mehrere Beispiele bekräftigte geschichtliche Erscheinung“⁴¹. Als einer der frühesten Vertreter dieser „geschichtlichen Erscheinung“ in Frankreich nennt er Crébillon, dessen Tragödien nicht zuletzt durch ihre Schreckens- und Schauerszenen beim Publikum rasende Begeisterung hervorrufen. Diese allgemeine Euphorie für makabre Inszenierung bedarf auch bald schon theoretischer Erklärungen und es ist nicht verwunderlich, wenn sich auch ausgerechnet Diderot, seines Zeichens erster „professioneller“ Kunstkritiker, dazu herausgefordert sieht, sich diesem Problem ausführlich zu widmen.⁴²

⁴¹ Dieckmann, Herbert: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*. In: Jauß, Hans Robert: *Poetik und Hermeneutik 3. Die nicht mehr schönen Künste, Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1986, S. 272.

⁴² Dieckmann: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, 1986, S. 271-272.

Auch wenn Diderot die Musik über alle anderen Gattungen schätzt, beschäftigt sich der Großteil seines Schreibens mit der bildenden Kunst, vor allem der Malerei. Die seit 1737 regelmäßig stattfindenden *Salons de Paris* im Palais Royal eröffnen den teilnehmenden Künstlern die Möglichkeit, zahlungskräftige Auftraggeber für sich zu gewinnen, legen aber gleichzeitig den Grundstein für die moderne, öffentliche Kunstkritik, die spätestens ab 1747 auch in Zeitschriften und Broschüren abgedruckt wird. Für seinen langjährigen Freund Friedrich Melchior Grimm und dessen Zeitschrift *Correspondance littéraire* verfasst Diderot ab 1759 anfänglich noch sehr knappe Rezensionen über die ausgestellten Werke. Die in nur geringer Auflagezahl erscheinende Schrift ist hauptsächlich einer adeligen Leserschaft zugänglich.⁴³

Auch wenn er Artikel und Aufsätze explizit theoretischer Natur verfasst, sowohl für die *Encyclopédie* als auch seinen persönlichen Interessen entsprechend, entwickelt Diderot seine ästhetischen Gedankengänge am deutlichsten anhand der Besprechung konkreter künstlerischer oder literarischer Objekte. Seine dynamische Schreibweise und seine Polemik gegen den absolutistischen Klassizismus verführen ihn oftmals zu stark überspitzten Formulierungen und widersprüchlichen Aussagen. Seine Sophismen werden nicht zuletzt von Goethe heftig kritisiert, jedoch resultieren sie hauptsächlich aus seiner Vorliebe für Paradoxa, seiner spielerisch dialektischen Art, den Gedanken ihren Lauf zu lassen, und der Tatsache, dass er nie mit klar definierten Begriffen operiert.⁴⁴

3.1. „... die Wohlanständigkeit, diese Feindin des Genies ...“

Auch die Anerkennung des Hässlichen erscheint im Werk eines Denkers, der sich noch in seinen späten Schriften deutlich zum Wahren, Guten und Schönen bekennt, ein Paradox zu sein. In seiner Ablehnung des kleingeistigen Geschmacks, der Konventionen der Akademie und der *bienséance* entwickelt er entgegen dem propagierten (Schönheits-) Ideal eine Ästhetik, die über die Kategorie der Naturwahrheit die Hässlichkeit in sich aufnehmen kann. Das heißt, obwohl er das Wahre in seinem Grundkonzept eigentlich untrennbar mit dem Schönen verbindet, erlaubt es ihm an anderer Stelle gleichzeitig die Ausweitung des ästhetisch Gefälligen auf das Hässliche. Tatsächlich stößt er mit dem Gefallen am Ungefälligen auf ein Phänomen, das er mit dem eigenen Grundverständnis objektiv kaum völlig bewältigen kann, und das heute schon deswegen nicht als Diskrepanz in seiner Theorie gewertet

⁴³ Bassenge: *Einführung in die Ästhetik Diderots*, 1984, S. XXXV und XXXIX.

⁴⁴ Dieckmann: *Goethe und Diderot*, 1932, S. 487-488.

werden soll. Da sich diese Aufwertung außerdem hauptsächlich aus dem entschlossenen Protest gegen die Künstlichkeit und den Manierismus der Akademie ergibt, kann man wohl davon ausgehen, dass Diderot selbst dieser Widerspruch kaum bewusst ist.⁴⁵

Die Reformen, die er für das klassische Theater Frankreichs einfordert, sind sicher revolutionär und in dem strikten Reglement als hässlich zu bewerten. Im England seiner Zeit hätte er mit den bewusst gewählten Gewaltsamkeiten und Derbheiten wohl keinen all zu großen Anstoß erweckt. Das Hässliche begegnet uns bei Diderot vor allem in Heftigkeit und Darstellung von Leidenschaften, um deren Energie willen er für die Poesie „etwas Ungeheuers (énorme), Barbarisches und Wildes [verlangt]“⁴⁶. Er plädiert für eine neue „Natürlichkeit“ der Affekte, die unter dem Vorwand der „Wohlanständigkeit (décence), diese[r] Feindin des Genies und aller großen Wirkungen“⁴⁷, von der Bühne verbannt worden sind. Gefühle im Extremen, Grausamkeiten und Zerstörung sollen die Distanz zum Dargestellten verringern. Sie bilden ein maßgebliches Element für die klassische Tragödie des 17. Jahrhunderts. Der kriegerische Schrecken vergangener Epochen stellt für ihn die Grundlage dichterischen Genies dar, und er verurteilt den verzärtelten, kleinmütigen Geist seiner Zeit.⁴⁸ In seinem *Auszug aus einem englischen Werk über die Malerei* schreibt er 1763:

Unsere Sitten sind durch Verfeinerung kraftlos geworden; und ich glaube, daß wir weder bei unseren Malern noch bei unseren Dichtern gewisse Ideen ertragen könnten, die wahr und stark sind und weder gegen die Natur noch gegen den guten Geschmack verstoßen. Entsetzt würden wir die Blicke von der Seite eines Autors oder von der Leinwand eines Malers abwenden, wenn er uns zeigte, wie das Blut der Gefährten des Odysseus auf beiden Seiten des Mundes des Polyphem herabfließt und auf seinen Bart und seine Brust tropft, und wenn er uns hören ließe wie ihre Knochen von seinen Zähnen zermalmt werden. Wir könnten den Anblick der freigelegten Venen und hervortretenden Arterien in der Umgebung des blutenden Herzens des von Apollo enthäuteten Marsyas nicht ertragen. Wer von uns würde sich nicht über die Grausamkeiten empören, wenn einer unserer Dichter in seine Dichtung einen Krieger einführt, der an einen anderen Krieger, der mit ihm kämpfen will, die Worte richtet: „Dein Vater und deine Mutter werden dir nicht die Augen schließen. Sogleich werden die Raben sie dir aus dem Kopf hacken. Mir ist, als sähe ich, wie sie sich um deine Leiche versammeln und freudig mit den Flügeln schlagen“. Doch die Alten haben solche Dinge gesagt und solche Gemälde ausgeführt. Muß man sie der Rohheit anklagen? Muß man nicht vielmehr uns der Zagheit anklagen?⁴⁹

⁴⁵ Dickmann: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, 1986, S. 305.

⁴⁶ Diderot, Denis: *Ästhetische Schriften, Band I*. Hrsg.: Bassenge, Friedrich. Westberlin: das europäische buch Literaturvertrieb GmbH, 1984, S. 311.

⁴⁷ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band I*, 1984, S. 195.

⁴⁸ Dickmann: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, 1986, S. 298.

⁴⁹ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band I*, 1984, S. 485.

Noch im *Brief über die Taubstummen* (1751) verurteilt Diderot solch grausige Darstellung anhand derselben Beispiele aus der griechischen Mythologie für die darstellende Kunst, während hingegen „die Dichtung uns Bilder bewundern läßt, die in der Malerei unerträglich wären [...]. Ein solches Gemälde könnte nur Kannibalen ergötzen; eine solche Natur wäre für Menschenfresser bewunderungswürdig, für uns aber abscheulich.“⁵⁰

Dass sich aber Diderot selbst in grausigen dichterischen Schilderungen gefällt, lässt sich aus der makaberen Beschreibung des männermordenden Polyphem deutlich ablesen. Auch bei der Schilderung manch religiöser Gemälde stößt Diderot immer wieder an die Grenzen des ästhetisch Ertragbaren. Seiner oft genug deutlich artikulierten Feindschaft gegenüber dem Katholizismus verdankt Diderot unter anderem einen kurzen Gefängnis-aufenthalt, er ist jedoch begeistert von den Möglichkeiten, die der religiöse Wahnsinn und die damit einhergehenden Grausamkeiten für die bildende Kunst darstellen.⁵¹ Nach der Besprechung eines Märtyrerbildes von Jean-Baptiste Deshays in seinem *Salon von 1763* lässt er sich zu folgendem, makabrem Lobgesang hinreißen, der hier zur Verdeutlichung in einiger Länge zitiert werden soll:

Jetzt sage man nicht mehr, daß unsere Mythologie sich für die Malerei weniger eigne als die der Alten. Vielleicht bietet uns die Sage angenehmere und erfreulichere Sujets; vielleicht haben wir in dieser Gattung nicht, was sich mit dem Urteil des Paris vergleichen ließe; aber das Blut, welches das abscheuliche Kreuz überall fließen ließ, ist für den tragischen Pinsel weitaus ergiebiger. In einem Haupt Jupiters liegt zweifellos Erhabenheit; man muß Genie besitzen, um den Charakter einer solchen Eumenide zu erfinden, wie sie uns die Alten hinterlassen haben. Was aber sind diese vereinzelt Figuren im Vergleich mit jenen Szenen, bei denen es darauf ankommt, die Geistesgestörtheit oder die religiöse Standhaftigkeit zu zeigen; ferner die Abscheulichkeit der Intoleranz, einen in Weihrauch gehüllten Altar vor einem Götzenbild, einen Priester, der ruhig seine Opferrmesser wetzt, einen Prätor, der gleichmütig einen seiner Mitmenschen von Geißelhieben zerfleischen läßt, einen Toren, der sich freudig allen Foltern überläßt, die man ihm zeigt, und seinen Henker die Stirn bietet; eine entsetzte Menge, Kinder, die den Blick abwenden und sich an der Brust ihrer Mütter umdrehen; Likatoren, welche die Menge zurückhalten; kurz alle Begebenheiten, die bei solchen Schauspielen vorkommen? Die Verbrechen, die der christliche Wahn begangen hat und noch immer begehen läßt, sind ebenso viele gewaltige Dramen und weitaus schwieriger zu gestalten als der Gang des Orpheus in die Unterwelt, die Reize des Elysiums, die Qualen in der Unterwelt oder die Freuden von Paphos. Sehen Sie doch, wieviel Raffael und andere große Meister auf diesem Gebiet aus Moses, den Propheten und den Evangelisten herausgeholt haben. Sind Adam und Eva, ihre Familien, Jakobs Nachkommen und alle Einzelheiten des patriarchalischen Lebens für das Genie etwa ein unfruchtbares Feld? [...] Es gibt Verbrechen, deren Darstellung das Talent eines Racine, eines Corneille und eines Voltaire verlangt. Niemals war eine Religion an Verbrechen so reich wie das Christentum; von der Ermordung Abels bis zur Hinrichtung Calas gibt es in seiner Geschichte keine Zeile, die nicht von Blut getränkt wäre. Großartig ist das Verbrechen sowohl auf der in der Geschichte als in der Dichtung, sowohl auf der Leinwand als in Marmor.

⁵⁰ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band I*, 1984, S. 75.

⁵¹ Dickmann: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, 1986, S. 302-304.

3.2. Die Energie des Verbrechens in Kunst und Literatur

Wie sich an dem oben angeführten Zitat ablesen lässt, entwickelt Diderot eine deutliche Zuneigung zum Verbrechen als künstlerisches Sujet. Rechtfertigen lässt sich diese eigentlich dem Diderot'schen Weltverständnis entgegenstehende Vorliebe durch sein Verständnis der Bedeutung der Nachahmung für die Kunst. Ein wesentlicher Grundgedanke seiner Ästhetik wird gebildet von der Prämisse, dass Schönheit weder im Gegenstand selbst noch in der Nachahmung begründet liegt, sondern relativ und vom Kontext abhängig ist. Nichtsdestotrotz ist sie aber durch allgemein gültige, objektive Gesetze wie Proportion, Harmonie oder Ordnung begründbar. Für die Hässlichkeit als ihr Gegenteil gilt dasselbe, nur dass sich diese eben durch das Fehlen oder Missachten dieser Gebote auszeichnet. Was jetzt allerdings schön oder hässlich zu nennen ist, liegt im Auge des Betrachters: „Warum“, fragt Diderot im *Brief über die Taubstummen*, „ist eine geborstene, knorrige alte Eiche, die ich fällen ließe wenn sie vor meiner Tür stünde, genau das, was der Maler vor ihr anpflanzen würde, wenn er meine Hütte zu malen hätte? Ist diese Eiche schön? Ist sie häßlich? Wer hat recht: der Bewohner der Hütte oder der Maler?“⁵²

Der Zusammenhang mit dem Verbrechen als ästhetisch hochwertiges Thema besteht darin, dass Diderot die Begründung für das Gefallen am Unangenehmen in der Kunst eben nicht auf die bloße Imitatio zurückführt, sondern auf die Identifikation des Rezipienten mit dem dargestellten Gegenstand. Im Gegensatz zu Edmund Burke, dem er hier in seinen Überlegungen folgt, bevorzugt er aber nicht grundsätzlich die wirkliche Begebenheit sondern die künstlerische Umsetzung ist es, was verstärkt das Mitgefühl und Nachempfinden, also den Lustgewinn, erzielt. „Man behauptet, die Gegenwart der Sache selbst gehe uns näher als ihre Nachahmung; dennoch verläßt man den auf der Bühne sterbenden Cato, um zur Hinrichtung von Lally zu laufen. Sache der Neugier! Wenn Lally alle Tage enthauptet würde, so würde man bei Cato bleiben.“⁵³ Tragisches, Schmerzliches, Furchtbares fasziniert auf der Bühne genauso wie Mut, Stärke und Weisheit. Aber auch Böses kann durch die Umwandlung der Kunst genossen werden, solange es nur Größe beweist.⁵⁴

⁵² Diderot: *Ästhetische Schriften, Band I*, 1984, S. 62-63.

⁵³ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band II*, 1984, S. 94.

⁵⁴ Dickmann: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, 1986, S. 291.

Nur eines kann uns dem bösen Menschen nahebringen: nämlich die Größe seiner Gesichtspunkte, der Weitblick seines Genies, die Gefährlichkeit seines Unternehmens. Wenn wir seinen Bosheit vergessen, um sein Schicksal zu teilen; wenn wir uns mit dem Grafen von Bedmar gegen Venedig verschwören, so ist es immer noch die Tugend, die uns beherrscht, nur in einer anderen Gestalt.⁵⁵

Mehr als 30 Jahre später formuliert Friedrich Schiller in seinen *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* (1802) eine mit Diderot vergleichbare Aussage, als er sich ähnlich dem Franzosen der Tatsache gegenüberstellt, dass moralisch verwerfliche Inhalte ästhetisch zu fesseln vermögen.

Stehlen z.B. ist etwas *Absolut-Niedriges*, und was auch unser Herz zur Entschuldigung des Diebs vorbringen kann, wie sehr er auch durch den Drang der Umstände mag verleitet worden sein, so ist ihm ein unauslöschliches Brandmal aufgedrückt, und ästhetisch bleibt er immer ein niedriger Gegenstand. [...] Ein Mensch, der stiehlt, würde demnach für jede poetische Darstellung von ernsthaften Inhalt ein höchst verwerfliches Objekt sein. Wird dieser Mensch zugleich zum *Mörder*, so ist er zwar *moralisch* noch viel verwerflicher, aber *ästhetisch* wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer [...] Diese Abweichung des moralischen Urteils von dem ästhetischen ist merkwürdig und verdient Aufmerksamkeit.⁵⁶

Schiller orientiert sich hier deutlich an der Kategorie des Erhabenen wie sie Edmund Burke bereits 1759 in *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* formuliert. Auch Diderot, der sich mit Burke immer wieder näher auseinandersetzt, kennt den Begriff des Sublimen ohne Zweifel und wendet ihn auch in diesem Sinne manchmal in seinen kunstkritischen und -theoretischen Schriften an. Seine eigene Vorstellung des Ästhetischen entwickelt sich aber unabhängig davon in eine ähnliche Richtung.⁵⁷

3.3. *Sensations composées*

Die *sensations composées*, die gemischten Gefühle dienen in dieser Arbeit als titelgebende, von Diderot geprägte Bezeichnung für dieses seltsam ambivalente Phänomen, das uns Hässliches, Schreckliches, Unangenehmes in der Kunst mit Wohlgefallen betrachten lässt. Es muss aber an dieser Stelle angemerkt werden, dass Diderot den Begriff zwar eindeutig auf diese ästhetische Abart in mehreren Stellen seines Werkes anwendet, er aber keine durchgängige Theorie unter diesem Terminus entwickelt. Wenn aber im Folgenden die konkreten Zusammenhänge erläutert werden, wird deutlich, dass sich diese beschriebene

⁵⁵ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band II*, 1984, S. 92.

⁵⁶ Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke Band 8. Philosophische Schriften*. Berlin: Aufbau-Verlag GmbH, 2005, S. 590.

⁵⁷ Dickmann: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*, 1986, S. 294 und 298.

Ambivalenz sowohl auf bereits Dargestelltes als auch auf noch zu Zeigendes fraglos anwenden lässt.

Eine der interessantesten Passagen in diesem Kontext findet sich im *Salon von 1767*, genauer in der Besprechung des Landschaftsmalers Claude Joseph Vernet. Auch hier findet sich die von Diderot so gerne eingesetzte Form des fiktiven Dialoges, und zwar zwischen dem Philosophen selbst und einem recht unbedarften Gegenüber, der nur als Abbé bezeichnet wird. Gemeinsam mit dessen Zöglingen wandern sie durch „eine Gegend in der Nähe des Meeres [...], die wegen der Schönheit ihrer Landschaft berühmt ist“⁵⁸, und sie werden durch die imposante Kulisse wiederholt zu ästhetischen Gedankengängen angeregt. Unter anderem erklärt das fiktive Ich Diderots auch das Phänomen des gemischten Gefühls, oder – wie es in dieser Übersetzung heißt – der zusammengesetzten Empfindungen.

„Wenn sie die Sache genauer betrachten, werden Sie finden, daß Gegenstände, die Erstaunen oder Bewunderung hervorrufen, ohne Vergnügen zu bereiten, nicht schön sind, und daß Gegenstände, die Vergnügen bereiten, ohne Überraschung oder Bewunderung hervorzurufen, ebenso wenig schön sind. Das Schauspiel der brennenden Stadt Paris würde Sie in Schrecken versetzen, aber nach einiger Zeit würden Sie ganz gern auf der Asche spazierengehen. Sie empfinden eine heftige Qual, wenn Sie ihre Freundin sterben sehen; nach einiger Zeit wird Sie ihre Trauer an das Grab führen, und Sie werden sich dort niedersetzen. Es gibt zusammengesetzte Empfindungen [sensations composées], und dies ist der Grund, weshalb es nichts Schönes gibt, das nicht Gegenstand des Geichts- oder Gehörsinnes wäre. Verzichten Sie beim Klang auf jede moralische Begleitidee (idée accessoire et morale), so nehmen Sie ihm die Schönheit. Halten Sie ein Bild auf der Oberfläche Ihres Auges fest, so daß der Eindruck weder den Geist noch das Herz erreicht, dann hat das Bild nichts Schönes mehr. Es gibt noch eine andere Unterscheidung: nämlich zwischen einem Gegenstand in der Natur und demselben Gegenstand in der Kunst, das heißt: die Nachahmung. Die furchtbare Feuersbrunst, in der alles untergeht – Männer, Frauen, Kinder, Väter, Mütter, Brüder, Schwestern, Freunde, Fremde, Mitbürger – stürzt Sie in Ratlosigkeit; Sie fliehen, Sie wenden Ihre Blicke ab und verschließen den Schreckensrufen Ihre Ohren. Vielleicht setzen Sie auch – als verzweifelter Zuschauer eines Unglücks, das so viele geliebte Wesen gemeinsam betrifft – Ihr Leben ein und versuchen, sie zu retten oder in den Flammen dasselbe Los zu finden wie sie. Wenn man Ihnen dann aber auf der Leinwand die Geschehnisse dieser Katastrophe zeigt, so werden Ihre Augen darauf mit Freude ruhen: [...]“⁵⁹

Wie schon zuvor in dem Kapitel über das Verbrechen erläutert, besteht für Diderot die besondere Fähigkeit der Kunst im Generieren von Mitgefühl und Nachempfinden. Wir sehen zwar, dass man dadurch gewonnenes Wohlgefallen auch an der wahren Begebenheit, der echten Katastrophe empfinden kann. Durch das Medium Kunst oder Literatur gebrochen, entwickelt sich aber Dank des grausigen, hässlichen oder schrecklichen Sujets aus dem Mitfühlen und der gleichzeitigen Distanz, der Unwirklichkeit des Geschehenen eine eigenständige ästhetische Qualität. Zur weiteren Erläuterung lässt Diderot seinen Abbé ein

⁵⁸ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band II*, 1984, S. 72.

⁵⁹ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band II*, 1984, S. 90.

Zitat aus La Rochefoucauld Erstaussgabe der *Réflexions* von 1665 vorlesen, in dem dieser besagt, dass es „auch im größten Unglück der Menschen, die uns teuer sind, [...] immer noch etwas [gibt], das uns nicht mißfällt.“⁶⁰

Es ist schön und süß, mit den Unglücklichen Mitleid zu empfinden; es ist auch schön und süß, sich für sie zu opfern. Ihrem Unglück verdanken wir die schmeichelhafte Tatkraft unserer Seele. [...] Wer wünschte nicht seine Geliebte inmitten der Flammen zu sehen, wenn er sicher wäre, daß er sich hineinstürzen würde wie Alkibiades und sie in seinen Armen retten würde?⁶¹

Die Fiktionalität der Kunst ermöglicht es uns also, uns in der „schmeichelhaften Tatkraft unserer Seele“ genüsslich zu suhlen, uns an der eigenen Tugendhaftigkeit und dem eigenen Heldenmut zu erfreuen, enthebt uns aber gleichzeitig der Pflicht, diese auch tatsächlich umzusetzen.

Wir gehen ins Theater, um eine Hochachtung vor uns selbst zu erwerben, die wir gar nicht verdienen; um eine gute Meinung von uns selbst zu gewinnen, um an dem Stolz auf große Taten teilzuhaben, die wir doch niemals vollbringen werden – wie eitle Schatten der berühmten Gestalten, die man uns auf der Bühne vorführt. [...] Wenn man im Ernst das auf der Bühne dargestellte Schicksal des Unglücklichen auf sich nehmen müßte, so wären die Logen verwaist.⁶²

Um aber zumindest diese theoretische Identifikation mit dem (tragischen) Helden, oder auch dem in seiner Größe ebenso beeindruckenden Bösewicht zu erreichen, ist es nach Diderot notwendig, die Distanz zwischen diesen Persönlichkeiten und dem Zuseher, Betrachter, Leser so gering wie möglich zu halten. Dafür probate Mittel – selbstverständlich nur für das Genie, das einzig ein Sujet recht auszuwählen weiß – sind nun, wie schon aus der *dramatischen Dichtkunst* von 1758 zitiert „Ungeheuers (énorme), Barbarisches und Wildes“⁶³. Im *Salon von 1767* weist Diderot darauf hin, dass es in der Nachahmung dieser leidenschaftlichen Natur zwar auch Grenzen gibt – „wenn ich mich als Zuschauer zu sehr und zu lange vergesse, so ist der Schrecken zu stark“⁶⁴. Jedoch beweisen seine angeführten Zitate über die Vorzüge der christlichen Kunst oder der Größe der antiken Dichter, dass diese eher theoretisch und für den Großteil des Publikums am äußersten Rand des ästhetisch Ertragbaren angesiedelt sind.

⁶⁰ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band II*, 1984, S. 91.

⁶¹ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band II*, 1984, S. 91.

⁶² Diderot: *Ästhetische Schriften, Band II*, 1984, S. 92.

⁶³ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band I*, 1984, S. 311.

⁶⁴ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band II*, 1984, S. 93.

Diderot ist auf der Suche nach dem Naturwahren, nicht nach dem Naturschönen, das er meist nur als subjektiv, oft aber auch als falsch und schwächlich ablehnt. Ästhetik und Moral sind für ihn untrennbar miteinander verbunden und es bedarf oft extremer Leidenschaften, Grausamkeiten sowie des Hässlichen, um das Wahre von der Künstlichkeit der Zivilisation zu befreien. Das Wesen der Dinge ist bei Diderot (wie auch später bei Goethe) nur durch die äußere Wahrnehmung unserer Sinne erfahrbar. Die damit verbundene innere Reflexion des Perzipierten soll zum Erkenntnisgewinn und im Idealfall zur Läuterung und Tugendhaftigkeit führen. Die klassische Schönheit mit ihrer Dämpfung der Leidenschaft, die *bienséance* des 18. Jahrhundert, ist nicht fähig, die dafür notwendige Kraft zu entwickeln. Neue, stärkere, eben gemischte Gefühle müssen an ihre Stelle treten. Durch die intellektuelle Arbeit, kann Vergnügen auch aus Unangenehmem, ja Hässlichem und Schrecklichem gezogen werden, das unsere Sinne eigentlich – bewusst oder nicht – überfordert, von dem sich das Auge instinktiv abwenden und das Gehör verschließen möchte.

Im *Salon von 1761* malt Diderot sprachgewaltig, anhand der Rezension des Gemäldes *Der Kampf zwischen Diomedes und Aineias* von Gabriel Francois Doyen, seine eigene Vorstellung einer idealen Komposition vor das innere Auge des Lesers. Die faszinierende Ambivalenz zwischen Schönheit und Schrecken, zwischen Wohlgefallen und Ekel, die immanent ist für die *sensation composées*, wird hier, wenn auch nicht als solche bezeichnet, deutlich:

Das Sujet ist dem fünften Gesang von Homers Ilias entnommen. Anlässlich dieses Gemäldes von Doyen habe ich die Stelle bei dem Dichter wieder einmal gelesen. Sie besteht in einer Verknüpfung von schrecklichen und zarten Situationen und weist überall die passende Farbe und die entsprechende Harmonie auf. Es gibt da sechzig Verse, die auch den Menschen, der zur Poesie am meisten berufen ist, entmutigen könnten. Wenn ich Maler wäre, so hätte mir Homer folgendes Gemälde eingegeben: Man hätte den Aineas zu Füßen des Diomedes auf dem Rücken liegen sehen. Venus wäre herbeigeeilt, um ihm zu helfen. Sie hätte einen Schleier fallen lassen, der ihren Sohn vor der Wut des griechischen Helden verborgen hätte. Oberhalb dieses Schleiers, den sie mit ihren zarten Fingern ausgebreitet hielt, hätten sich das herrliche Haupt der Göttin, ihr alabasterweißer Busen, ihre schönen Arme und der übrige Körper wie in den Lüften schwebend gezeigt. Den Diomedes hätte ich auf einen Berg von Leichen gestellt. Zu seinen Füßen wären Ströme von Blut geflossen. Schrecklich in Ausdruck (aspect) und Attitüde hätte er die Göttin mit seinem Wurfspieß bedroht. [...] Wie sie sehen hätte ich den Augenblick gewählt, der der Verwundung der Venus vorausgeht. Doyen hat den Augenblick gewählt, der ihr folgt. [...] Diese [Doyens] Komposition ist, wie sie sehen, ganz und gar Schrecken. Der Augenblick vor der Verwundung hätte den Kontrast des Schrecklichen und des Zarten bieten können. Venus, die Göttin der Wollust, ganz nackt inmitten von Blut und Waffen, ihrem Sohn gegen einen schrecklichen Menschen beistehend, der sie mit seiner Lanze bedroht.⁶⁵

⁶⁵ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band I*, 1984, S. 377-378.

3.4. Moderne Ästhetik der Antike

Sowohl die Ästhetiktheorie betreffend, als auch unter Berücksichtigung des eigentlichen Themas dieser Arbeit, erscheint es unumgänglich, bei der Besprechung Diderots auch sein Verhältnis zur Antike näher zu beleuchten. Mit dem ausgehenden 17. Jahrhundert beginnt in Frankreich eine bis nach der Revolution anhaltende Auseinandersetzung über das Verhältnis von Antike und Moderne bzw. eigentlich über die Frage: Antike oder Moderne? Diderot vertritt in dieser Diskussion die Ansicht, dass für jede Zeit ihre eigene Kunst sowohl in Form als auch Inhalt notwendig sei und kritisiert, wie bereits mehrfach angesprochen, vor allem die mittlerweile überkommenen Ausprägungen des feudalen Klassizismus. Obwohl er sich also deutlich zur Moderne bekennt, ist er nichtsdestotrotz einer der intimsten Kenner und vor allem größten Bewunderer der Werke antiker Dichter, wie auch der Blütezeit des französischen Klassizismus mit z.B. Racine oder Corneille. In seinem Bestreben zur Erneuerung und gleichzeitigem Sinn für das Alte steht er einerseits im Zeichen des bürgerlichen Klassizismus – der Geisteshaltung der Französischen Revolution – und andererseits ist er damit deutlicher Vorreiter des Sturm und Drangs.⁶⁶

Als solcher ist es nicht verwunderlich, dass Diderot mit der „edlen Einfalt und stillen Größe“ seines Zeitgenossen Winckelmann, der mit seinen Schriften *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1756) oder *Geschichte des Altertums* (1764) maßgeblich die Rezeption der Antike nicht nur im deutschen Sprachraum beeinflusst, nur bedingt konform gehen kann. In seiner Einleitung zur Skulptur im *Salon von 1765* bespricht Diderot für seinen Freund Grimm vor allem letztes genanntes Werk und bezeichnet Winckelmann dabei etwas belächelnd, jedoch keineswegs respektlos, als „bezaubernden Enthusiasten“ und „Fanatiker“⁶⁷ Don-Quijotescher Ausprägung.

Was erblickt er nicht alles in jenem Stumpf des Menschen, den man Torso nennt! Die Muskeln, die auf der Brust schwellen, sind nichts Geringeres als die Wogen des Meeres; seine breiten, gebogenen Schultern stellen ein großes konkaves Gewölbe dar, das durch Lasten, die man darauf legt, nicht zerbrechen, sondern vielmehr noch gestärkt wird. Und seine Nerven? Im Vergleich mit ihnen sind die Seile der alten Wurfmaschinen, die ihre Felsblöcke ungeheuer weit schleuderten, nur Spinnweben.⁶⁸

⁶⁶ Bassenge: *Einführung in die Ästhetik Diderots*, 1984, S. XII-XIII.

⁶⁷ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band I*, 1984, S. 610-611.

⁶⁸ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band I*, 1984, S. 611.

Vor allem die einseitige Überbewertung der Antike zugunsten der Naturnachahmung kritisiert Diderot an Winckelmann, wenn er auch seine grundsätzliche Begeisterung für die Kunst des Altertums teilt. Generell muss aber gesagt werden, dass die verklarte Vorstellung des antiken (Schönheits-)Ideals, das von Winckelmann und seinesgleichen propagiert wird, seinen Ursprung weniger bei den alten Griechen zu suchen hat, als im Zeitgeist des 18. Jahrhunderts selbst.

Schönheit als Endzweck aller Kunst, ontologisch untrennbar verknüpft mit der streng idealen, sittlichen Reinheit lässt sich auf Platon und, in abgewandelter Form, auf Aristoteles zurückführen. Homer oder die großen Tragödiendichter kennen aber keine moralisch ästhetische Bewertung, sondern Hässliches gilt ihnen im physischen oder geistigen Sinne genauso als notwendiger Teil des göttlichen Ganzen. Ob grauenerregende Erinnyen in der Tragödie des Aischylos oder dionysische Ausschweifungen in den aristophanischen Komödien – das Niedere, Schreckliche, Unangenehme ist theologisch nicht bloß sinnvoll sondern unentbehrlich.⁶⁹

In *Doval und Ich* (1757) fordert Diderot ausdrücklich von seinen Zeitgenossen: „die Wahrheit! die Natur! die Alten! Sophokles! Philoktet!“ und verwehrt sich aufs Neue gegen die abgeschmackten, verzärtelten Sitten und die „artigen Ausstaffierungen“⁷⁰, mit denen die Tragödien der Alten (wie der Neuen) auf die Bühne gebracht werden. Dieses Plädoyers wird er auch 15 Jahre später nicht müde, wenn er in *Das Paradox über den Schauspieler* (1773) Folgendes schreibt:

Die Alten hatten, wie mir scheint, eine andere Idee von der Tragödie als wir, und diese Alten waren die Griechen, waren die Athener, dieses überaus zartfühlende Volk, das uns auf allen Gebieten Vorbilder (modèles) hinterlassen hat, die noch keine andere Nation erreichte. Aischylos, Sophokles, Euripides haben nicht Jahre hindurch gewacht, um schließlich nur so kleine, vorübergehende Eindrücke hervorzurufen, die in der Heiterkeit eines Soupers verfliegen. Sie wollten tiefe Trauer über das Schicksal der Unglücklichen hervorrufen, sie wollten ihre Mitbürger nicht nur unterhalten, sondern bessern. Hatten sie unrecht? Hatten sie recht? Zu ihren Zwecken ließen sie die Erinnyen über die Bühne rasen und die Spur des Vtermörders verfolgen, geleitet vom Dunst des Blutes, das sie rochen.⁷¹

Ebenso wie Sophokles‘ sich vor Schmerzen windender Philoktet sind auch die grausamen Eumeniden ständiger Bestandteil der ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts. An

⁶⁹ Müller, Gerhard: *Bemerkungen zur Rolle des Hässlichen in Poesie und Poetik des klassischen Griechentums*. In: Jauß, Hans Robert: *Poetik und Hermeneutik 3. Die nicht mehr schönen Künste, Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1986, S. 13-15.

⁷⁰ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band I*, 1984, S. 173.

⁷¹ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band II*, 1984, S. 512.

antiken Phänomenen wie diesen muss die Trias des Wahren, Guten und Schönen unweigerlich scheitern und ihre Vertreter in ständige Erklärungsnot drängen. Für Diderot hingegen eröffnet sich aber dadurch erst jene ästhetische Dimension, die auf den vorangegangenen Seiten wiederholt erklärt und als „gemischtes Gefühl“ bezeichnet wird. In seiner Abhandlung *Über den Ausdruck* im 1765 verfassten Essay *Versuch über die Malerei* schreibt er über die mythologischen Rachegöttinnen Folgendes: „Die Furien der Alten sind schön und sind darum nur um so fürchterlicher. Das rührt daher, weil man zu gleicher Zeit angezogen und heftig abgestoßen wird und dabei das höchste Unbehagen empfindet; das aber ist die Wirkung einer Furie, der man die großen Züge der Schönheit gelassen hat.“⁷²

Dieses Zitat ist nicht bloße Verdeutlichung eines ästhetischen Grenzphänomens, sondern es führt auch direkt zu der Gestalt, die als Hauptprotagonistin dieser Arbeit dient. Schon in Dantes *Divina Commedia* werden die Furien und die Gorgo Medusa in einem Atemzug genannt und in ihrer Gestalt und Schrecklichkeit gleich beschrieben. Deswegen soll zum Abschluss der Auseinandersetzung mit Diderot nicht versäumt werden, einen der *Verstreuten Gedanken über die Malerei, Skulptur und Posie* (1776) dieses großen Denkers anzuführen, in dem er in vollstem Sinne seiner ambivalenten Ästhetik, die Faszination für solche Gestalten ausführt: „Ich glaube, ein großer Künstler könnte meinen Beifall finden, wenn er mir zeigt, wie sich auf dem Haupt der Eumeniden Schlangen winden. Daß die Meduse schön ist, ihr Charakter mir aber Furcht einflößt: das ist durchaus möglich. Eine solche Frau sehe ich gern an, fürchte aber, mich ihr zu nähern.“⁷³

3.5. Goethe und *Das römische Karneval*

Am 7. Juli 1797 schreibt Schiller aus Jena an Goethe:

Es wäre, deucht mir, jetzt gerade der rechte Moment, daß die griechischen Kunstwerke von seiten des Charakteristischen beleuchtet und durchgegangen würden, denn allgemein herrscht noch immer der Winckelmannsche und Lessingsche Begriff, uns unsere allerneusten Ästhetiker, sowohl über Poesie als Plastik, lassen sich recht sauer werden, das Schöne der Griechen von allem Charakteristischen zu befreien, und dieses zum Merkzeichen des Modernen zu machen. [...]

Viele, finde ich, fehlen wieder auf eine andere Art, daß sie den Begriff der Schönheit viel zu sehr auf den Inhalt der Kunstwerke als auf die Behandlung beziehen, und so müssen sie freilich verlegen sein, wenn sie den vatikanischen Apoll und ähnliche, durch ihren Inhalt schon schöne Gestalten, mit dem Laokoon, mit einem Faun oder andern peinlichen oder ignobeln Repräsentationen unter Einer Idee von Schönheit begreifen sollen.

⁷² Diderot: *Ästhetische Schriften, Band I*, 1984, S. 662.

⁷³ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band II*, 1984, S. 582-583.

Es ist, wie Sie wissen, mit der Poesie derselbe Fall. Wie hat man sich von jeher gequält und quält sich noch, die derbe, oft niedrige und häßliche Natur im Homer und in den Tragikern bei den Begriffen durchzubringen, die man sich von dem griechischen Schönen gebildet hat. Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falschen Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzten.⁷⁴

Bereits anhand des Aufsatzes *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* (1802) kann festgestellt werden, dass sich Diderots und Schillers ästhetische Theorien einer deutlichen Ähnlichkeit erfreuen. So scheint es, dass der Jüngere in diesem Brief an Goethe beinahe die Gedanken seines früheren Vorbilds wiedergibt, wenn er die „neuern Analytiker“ kritisiert, die „den Begriff des Schönen [...] beinahe ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt haben“⁷⁵ und er wie Diderot auf die Wahrheit pocht. Als Antwort schickt Goethe seinem Dichterkollegen einen kurz zuvor für Propyläen verfassten Aufsatz *Über Laokoon* (Erstdruck 1798), der ihn deutlich als den dem Wahren, Schönen und Guten verpflichteten Weimarer Klassiker ausweist, der in die Winckelmann'sche Tradition einzuordnen ist. Nichtsdestotrotz gelingt es ihm jedoch, auch den schrecklichen und leidenschaftlichen Aspekten der wohl berühmtesten und sooft besprochenen Figurengruppe der Vatikanischen Sammlung gerecht zu werden, und findet, ähnlich wie Diderot vor ihm, über die Kategorie des Wahren eine ästhetische Berechtigung für Hässliches und Unangenehmes. Natürlich vermisst man in Goethes Aufsatz die aufrührerischen, provokanten Derbheiten oder blutrünstigen Beschreibungen, in denen sich der Franzose bei seinen Ausführungen gefällt. Auf sehr viel subtilere und sicher klassisch gedämpfte Art vermittelt aber auch Goethe eine ausnehmend sinnlich orientierte Kunstrezeption, die ihre höchste Wirkung einem ambivalenten Mitfühlen verdankt:

[D]er höchste pathetische Ausdruck, den sie [die bildende Kunst] darstellen kann, schwebt auf dem Übergange eines Zustandes in den andern. Man sehe ein lebhaftes Kind, das mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergötzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gegenspieler hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung teilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Übersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. Hier wirkt nun offenbar der geistige sowohl als der physische Mensch. Bleibt alsdann bei einem solchen Übergang noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt sind.⁷⁶

⁷⁴ Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefwechsel mit Friedrich Schiller, 1759-1805*. Zürich: Artemis-Verlag, 1964², S. 374-375.

⁷⁵ Goethe: *Briefwechsel mit Schiller*, 1964², S. 375.

⁷⁶ Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke Band XII. Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. München: Verlag C.H. Beck, 1994¹³, S. 62.

Goethe scheint also die Wirkung von „gemischten Gefühlen“ durchaus nicht fremd zu sein, wie auch an einer weiteren, in völlig anderem Zusammenhang entstandenen Schrift aufgezeigt werden kann. Die Rede ist von seiner Beschreibung *Das römische Karneval*, die auf die Eindrücke seiner italienischen Reise Anfang September 1786 bis Ende April 1788 zurückgreift. Unter eben diesen Titel, *Italienische Reise*, publiziert der Dichter erstmals 1829 die gesammelten Briefe, Tagebuchaufzeichnungen und Berichte aus dieser für seine Welt- und Kunstanschauung so prägenden Zeit. Während aber die Aufzeichnungen über die Reise von Karlsbad nach Rom, der erste römische Aufenthalt, sowie Neapel und Sizilien, abgesehen von der Streichung allzu persönlicher Details, die unverfälschten Eindrücke des jungen Goethe wiedergeben, wird der Bericht *Zweiter Römischer Aufenthalt*, als dessen Teil *Das Römische Karneval* veröffentlicht wird, vom gereiften Dichter Großteils überarbeitet und neu verfasst. Es ist also durchaus der gravitatische Klassiker, der uns dieses ausgelassene Ereignis auf Roms Straßen vor Augen führt und es sollte nicht als Früh- oder Jugenderzählung missverstanden werden.⁷⁷

Der römische Karneval erfüllt ohne Frage die Bedingungen einer ästhetischen, vor allem aber rein sinnlichen, Grenzerfahrung, die uns Diderot als *sensations composées* beschreiben würde. Natürlich schildert Goethe hier ein tatsächlich existentes Ereignis und die Ambivalenz, die er feststellt und die ihn fesselt, kann nicht gleichwertig auf sein Kunstverständnis umgelegt werden. Nichtsdestotrotz könnte man zumindest argumentieren, dass durch seine literarische Verarbeitung des Karnevals ein ästhetisches Produkt im Sinne der „gemischten Gefühle“ entstanden ist:

Indem wir eine Beschreibung des Römischen Karnevals unternehmen, müssen wir den Einwurf befürchten, daß eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne. Eine so große lebendige Masse sinnlicher Gegenstände sollte sich unmittelbar vor dem Auge bewegen und von einem jeden nach seiner Art angeschaut und gefaßt werden.

Noch bedenklicher wird diese Einwendung, wenn wir selbst gestehen müssen, daß das Römische Karneval einem fremden Zuschauer, der es zum erstenmal sieht und nur sehen will und kann, weder einen ganzen noch einen erfreulichen Eindruck gebe, weder das Auge sonderlich ergötze, noch das Gemüt befriedige.⁷⁸

Der Tumult aus Menschen, Masken, Kutschen und Pferden am Corso während des Karnevals, an dem „der Unterschied zwischen Hohem und Niedern [...] einen Augenblick auf-

⁷⁷ Kindlers Literatur Lexikon. *Band XI, Werke Hint-Iz.* Zürich: Kindler Verlag AG, 1965-1972. S. 4918-4920.

⁷⁸ Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke Band XI. Autobiographische Schriften III.* München: Verlag C.H. Beck, 1994¹³, S. 484.

gehoben [scheint]“⁷⁹, stellt eine Reizüberflutung par excellence dar. Doch nicht nur die dargebotene komödiantische Lächerlichkeit und ungehemmte Lebenslust sind verantwortlich für die Goethe'sche Faszination für dieses Ereignis. Die Gefahr für Mensch und Tier, die bei dem am überfüllten Platz abgehaltenen Pferderennen entsteht, verleiht dem bunten Treiben eine tiefgreifende, beinahe tragische Dimension, die einen feinfühligsten Dichter wie Goethe in den Bann ziehen muss.

Dürfen wir fortfahren, ernsthafter zu sprechen, als es der Gegenstand zu erlauben scheint, so bemerken wir, daß die lebhaftesten und höchsten Vergnügen, wie die vorbeifliegenden Pferde, nur einen Augenblick uns erscheinen, uns rühren und kaum eine Spur in der Seele zurücklassen, daß Freiheit und Gleichheit nur in dem Tausel des Wahnsinns genossen werden können, und daß die größte Lust nur dann am höchsten reicht, wenn sie sich ganz nahe an die Gefahr drängt und lüstern ängstlich-süße Empfindungen in ihrer Nähe genießt.⁸⁰

Es ist nicht schwer nachzuvollziehen wie diese „lüstern ängstlich-süßen Empfindungen“, von denen Goethe spricht, und der „Kontrast des Schrecklichen und des Zarten“⁸¹ von Diderot auf eine Figur wie Medusa, die grässlich und schön gleichzeitig zu schauen ist, im Folgenden anwendbar sind. Und tatsächlich hinterlässt ein Ereignis, besser gesagt eine Entdeckung Goethes, die bereits 1786 zu Beginn seiner Italienreise erfolgt, einen noch weit tieferen Eindruck als der römische Karneval. Nicht zufällig findet sich dieser Dichter auch im Hauptteil dieser Arbeit wieder, trifft er doch im Palazzo Rondanini auf die bis dahin der Kunst- und Altertumswissenschaft unbekannten *Medusa Rondanini*: „ein wundersames Werk, das, den Zwiespalt zwischen Tod und Leben, zwischen Schmerz und Wollust ausdrückend, einen unnennbaren Reiz wie irgendein anderes Problem über uns ausübt“⁸² Diesem faszinierenden Problem darf nun anhand von 14 ausgewählten Werken aus Kunst und Literatur über einen Zeitraum von fast 300 Jahren im Detail nachgegangen werden.

⁷⁹ Goethe: *Werke Band XI*, 1994¹³, S. 485.

⁸⁰ Goethe: *Werke Band XI*, 1994¹³, S. 515.

⁸¹ Diderot: *Ästhetische Schriften, Band I*, 1984, S. 378.

⁸² Goethe: *Werke Band XI*, 1994¹³, S. 546.

4. Die Medusa im Spannungsfeld von politischer Tugend und privatem Terror

Wie bereits zuvor in der Einleitung zu dieser Arbeit argumentiert, liegt es nahe, eine Untersuchung über die Medusa in Kunst und Literatur in dem Zeitalter zu beginnen, das sich als Wiedergeburt der Antike versteht und in dem Geist, Sprache, Kunst und Kultur der alten Römer und Griechen zu neuem Leben erwachen. Tatsache ist aber, dass die Gorgone vor allem im Quattrocento, wenn überhaupt nur sporadisch die Künstler und Literaten inspiriert. Das wohl einzige wirklich prominente Beispiel ist das *Haupt der Medusa* von Leonardo da Vinci, welches jedoch bereits seit Jahrhunderten als verschollen gilt.⁸³ Die Bedeutung dieses Werkes kann nicht hoch genug eingeschätzt werden und soll vor allem im Kapitel über Caravaggios gleichnamiges Gemälde umfassend zu Wort kommen. Jedoch ist gerade die Einzigartigkeit dieser Darstellung für Leonardos Zeit bemerkenswert.

Dem aufgekommenen anthropozentrischen Weltverständnis der (Hoch)Renaissance und seiner Vorliebe für Symmetrie, Maß und Ordnung, erscheint eine ambivalente Figur, bei der nicht bloß sprühendes Leben und Schönheit sondern auch der hässlich, gewaltsame Tod mitgedacht werden muss, wohl noch zu suspekt und disharmonisch.⁸⁴ Die nach 1520 einsetzende „Krise in der Kunst“⁸⁵, wie sie Ernst H. Gombrich in seiner mittlerweile zum Standardwerk gewordenen *Die Geschichte der Kunst* nennt, ebnet jedoch schließlich den Weg für „das Überraschende, das Unerwartete, das Unerhörte“⁸⁶ und somit auch für die schrecklich schöne Medusa als vollwertiges, eigenständiges Sujet.

Diese Krise der Kunst in der Spätrenaissance kennt man heute vor allem unter dem Begriff Manierismus, dessen Definition, Bewertung und Verwendung vor allem in der Tradition der Wiener Kunstgeschichte eine Vielzahl von theoretischen Schriften hervorgebracht hat. Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, diesen reichhaltigen Diskurs wiederzugeben, sei hier auf einen Artikel von Erwin Lachnit verwiesen, *Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffs*, der 1987 im Katalog zur Ausstellung der Wiener Festwochen *Zauber der Medusa* erschienen ist. Der Manierismus, dessen ursprünglich ab-

⁸³ Hofmann, Werner: *Einträchtige Zwietracht*. In: Hoffmann, Werner: *Zauber der Medusa*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von den Wiener Festwochen. Wien: Löcker Verlag, 1987, S. 18.

⁸⁴ Hofmann, Werner: *Der bannende Blick*. In: Hoffmann, Werner: *Zauber der Medusa*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von den Wiener Festwochen. Wien: Löcker Verlag, 1987, S. 138.

⁸⁵ Gombrich, Ernst H.: *Die Geschichte der Kunst*. Berlin: Phaidon Verlag GmbH, 1995¹⁶, S. 361.

⁸⁶ Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*, 1995¹⁶, S. 362.

wertende Bezeichnung auf das Nachahmen einer Manier, also einer Art darstellerischer Mode, zurückzuführen ist, wird lange Zeit in der kunsthistorischen Forschung als Verfallserscheinung der Renaissance rezipiert. Er kann, aber nicht zuletzt dank Alois Riegel und seinem Begriff des „Kunstwollens“, rehabilitiert und schließlich sogar hoch geschätzt werden.⁸⁷

Eklektizismus, Naturalismus, hieroglyphenartige Verschlüsselungen und Kunsttheorien sind nur einige der Mittel, deren sich die manieristischen Künstler bedienen, um in einer Zeit nach Michelangelo, Leonardo oder Raffael, die schon alles Große vollbracht zu haben scheinen, neue Perspektiven für die Kunst zu öffnen. Einerseits kopiert man den Stil der Meister, um wie sie Vollkommenheit zu erreichen, andererseits langweilt man sich mit den strengen Regeln der Harmonie und Ordnung und strebt nach Neuem, Innovativem, nach nie da gewesenen Effekten, Methoden und Ausdrucksmöglichkeiten.⁸⁸

Es ist sicher kein Zufall, wenn sich die Ausstellung einer solch ambivalenten Stilrichtung unter das Patronat des *Zauber[s] der Medusa* begibt. Diese „Kunst des künstlerischen Bewußtseins“⁸⁹, wie Werner Hofmann in seiner Einleitung zum Katalog eben jener Ausstellung schreibt:

[...] fördert das Experimentieren, das Koppeln der Extreme, das Kombinieren von unvereinbaren Kategorien wie Tod und Leben, Schönheit und Häßlichkeit. Die schöne/grauehafte Medusa ist das faszinierende Emblem des produktiven Zwiespalts, der Manierismus heißt. In ihrem Schicksal verdichtet sich die formale Gratwanderung dieses Kunstwollens zur Parabel.⁹⁰

4.1. Benvenuto Cellini – *Perseus mit dem Medusenhaupt* (1553)

Ständig auf der fieberhaften Suche Außergewöhnliches zu leisten und sämtlich schon Dagewesenes zu übertreffen, ist der Florentiner Goldschmid und Bildhauer Benvenuto Cellini (1500-1571) ein typisches Beispiel für den manieristischen Künstler. Berühmt nicht nur seiner Werke wegen, sondern vor allem durch seine von Goethe „entdeckte“ und übersetzte *Vita*, finden wir in Cellini einen ruhelosen Geist und nicht immer sympathischen, aufbrausenden Charakter, der auch vor Mord nicht zurückschreckt.⁹¹ In seiner *Geschichte der*

⁸⁷ Lachnit, Edwin: *Zur Geschichte des Manierismusbegriffs*. In: Hoffmann, Werner: *Zauber der Medusa*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von den Wiener Festwochen. Wien: Löcker Verlag, 1987, S. 32-42.

⁸⁸ Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*, 1995¹⁶, S. 361-362.

⁸⁹ Hofmann: *Einträchtige Zwietracht*, 1987, S. 19.

⁹⁰ Hofmann: *Einträchtige Zwietracht*, 1987, S. 16.

⁹¹ Cellini, Benvenuto: *Ich, Benvenuto Cellini*. Übersetzt von Johann Wolfgang von Goethe. Kaldenkirchen: Steyler Verlagsbuchhandlung, 1954.

Kunst beschreibt Gombrich den Florentiner als „Prahlhans und gewaltigen Egoisten, aber man kann ihm nicht böse werden, denn er erzählt so naiv von seinen Heldentaten und Abenteuern, dass man einen Roman von Dumas zu lesen glaubt.“⁹² Ohne Zweifel ist Cellini jedoch nicht nur ein stolzer und manchmal rauer Zeitgenosse, sondern tatsächlich auch einer der größten Künstler des Manierismus. Eine Tatsache, die er bei der Fertigung seines monumentalen *Perseus mit dem Medusenhaupt* (Abb. 8) eindrücklich unter Beweis stellt.

Die Auswahl an begabten Bildhauern ist in Florenz um das Jahr 1545 dünn gesät, und so zögert Cosimo I. de Medici (1519-1574), erster Großherzog der Toskana, nicht, um den eben aus Frankreich zurückgekehrten Cellini zu einem Auftrag für die Loggia dei Lanzi zu überreden. Der Künstler wiederum, ursprünglich fest entschlossen an den Hof Franz I. in Fontainebleau zurückzukehren, sieht seinerseits endlich die Gelegenheit gekommen, sich auch in seiner Heimat nicht bloß als begnadeter Goldschmied sondern als wahrhaft großer Bildhauer zu beweisen. Den schwierigen Charakteren beider Beteiligten ist es zu verdanken, dass die Vollendung des *Perseus* sich über beinahe zehn Jahre hinzieht und geprägt ist von Missgunst, Zweifel und Verleumdung. Schlussendlich gipfeln die Konflikte in einem langen, für Cellini höchst unbefriedigenden Streit über das Honorar, der den Künstler bis zum Ende seines Lebens beinahe mittellos zurücklässt.⁹³

Als Cosimo I. Cellini anweist, ihm ein Wachsmo­dell für eine neue, bedeutende Skulptur für die Loggia dei Lanzi zu bringen, ist es nicht der Künstler sondern der Großherzog, der das Thema vorgibt. In seiner *Vita* schreibt Cellini später nur, der Fürst hätte einen *Perseus* bestellt. Das veranlasst Wolfgang Braunfels 1948 noch dazu anzunehmen, Cosimo I. hätte wohl an eine allegorische Darstellung des jugendlichen Helden bei der Befreiung Andromedas gedacht. Eine Vermutung, die sich ohne Frage nachvollziehbar darauf stützt, dass dieses Motiv bei den Zeitgenossen als gängige Huldigung an die jeweils adressierten Herrscher verstanden wird.⁹⁴ Heute wissen wir allerdings aus einem Brief Cellinis, vom 22. April 1561 an den Sekretär des Herzogs gerichtet, dass Cosimo sehr viel deutlichere Angaben zur Ausführung der Skulptur gegeben habe. Er würde sich seit langem schon „una Statua di un Perseo di grandezza di tre braccia, colla testa di Medusa in mano“⁹⁵ wünschen. Die Gründe, die Cosimo I. dieses Thema auswählen lassen, sind dezi-

⁹² Gombrich: *Die Geschichte der Kunst*, 1995¹⁶, S. 363.

⁹³ Braunfels, Wolfgang: *Benvenuto Cellini, Perseus und Medusa*. In der Reihe: *Der Kunstbrief*, Nr. 52. Berlin: Gebr. Mann Verlag GmbH, 1948, S. 3 und 16-18.

⁹⁴ Braunfels: *Perseus und Medusa*, 1948, S. 6-8.

⁹⁵ Pope-Hennessy, John Wyndham: *Cellini*. London: Macmillan London Limited, 1985, S. 306.

diert politischer Natur und fußen auf dem Bedürfnis einerseits familiäre – dynastische – Symbolik zu tradieren und andererseits dem vorhandenen skulpturalen Kontext an der Piazza della Signoria im Sinne seines Herrschaftsanspruches umzudeuten.⁹⁶

Als erster Großherzog der Toskana ist es für den Medici nicht nur kriegerisch und diplomatisch notwendig, seine neu gewonnene Macht zu etablieren, sondern ebenso durch symbolträchtige Handlungen und künstlerische Mittel zu untermauern. So übersiedelt bereits 1540 der herzogliche Hof vom Palazzo Medici in den Palazzo della Signoria, dessen Ausgestaltung daraufhin das Zentrum aller künstlerischen Interessen in Florenz zu sein beginnt. Auch die anschließende Piazza erlangt somit völlig neue Bedeutung, und es entspricht durchaus dem politischen Programm Cosimos, wenn er Cellini mit einem langersehnten *Perseus* für die Loggia dei Lanzi beauftragt, um die Beständigkeit der mediceischen Herrschaft zu demonstrieren.⁹⁷

Vorbild für das dezidiert ausgewählte Sujet bildet eine Medaille seines Vorfahren Alessandro de Medici (1510-1537) mit einer Abbildung des Perseus, der mit dem Haupt der Medusa in seiner erhobenen Hand über schäumendes Meer wandelt (Abb. 9). Diese Emblematik entspricht der Darstellung eines sogenannten *Fundator quietis*, also eines Herrschers, der Frieden und Wohlstand über seine Untertanen bringt. Diese Symbolik lässt sich auf Alessandro de Medici kaum anwenden und ist nicht als ein persönliches sondern als dynastisches Emblem zu verstehen. Dem Ehrgeiz und Anspruch Cosimos entspricht der siegreiche, seine Trophäe vorweisende Perseus dafür umso mehr und muss ihm für eine neue, monumentale Skulptur in der Loggia dei Lanzi als ideal erscheinen.⁹⁸

Als zusätzliche Inspirationsquelle sowohl für den Auftraggeber, wie auch in weiterer Folge für den Künstler, wird außerdem eine etruskische Bronzestatue aus dem vierten Jahrhundert vor Christi angeführt, wie sie heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg ausgestellt ist (Abb. 10). Die typologische Ähnlichkeit zu Cellinis *Perseus* ist unbestreitbar, betrachtet man den athletischen Helden nur bekleidet mit Helm und Flügelschuhen, das angedeutete Stand- und Spielbein sowie das über Schulterhöhe präsentierte Medusenhaupt. Wenn auch nicht vollständig nachweisbar, wird doch in der Sekundärlitera-

⁹⁶ Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, S. 168.

⁹⁷ Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, S. 165.

⁹⁸ Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, S. 168.

tur einstimmig angenommen, dass sich eine solche Statue in der Sammlung etruskischer Altertümer des Herzogs befindet und auch Cellini dadurch genauestens bekannt ist.⁹⁹

Die wesentlichste Bedeutungsebene erlangt der *Perseus* aber nicht nur als Symbol dynastischer Beständigkeit, sondern vor allem im Kontext mit dem bereits vorhandenen Figurenensemble an der Piazza della Signoria. Durch den bereits von Beginn an festgelegten Aufstellungsort in der Loggia wird Cellinis Meisterwerk schon rein räumlich als direktes Pendant zu der ihm gegenüberliegenden Judithgruppe von Donatello betrachtet.

Allie Terry zeigt in ihrem Aufsatz *Donatello's decapitations and the rhetoric of beheading in Medicean Florence* (2009) auf, dass die Medici bereits ab den 1430er Jahren eine beständige Tradition von Enthauptungsdarstellungen pflegen, deren Bedeutung die wechselhafte politische Situation der Familie in Florenz widerspiegelt.¹⁰⁰ Als besonderes Beispiel dafür gilt Donatellos über zwei Meter große Skulptur von *Judith und Holofernes*, deren genaue Datierung nach wie vor umstritten ist, aber in etwa um die Jahre 1453 bis 1457 angenommen wird. Schon seit dem Mittelalter symbolisieren Judithdarstellungen, wie auch die Davids (in dessen Kontext Donatellos *Judith* nicht zufällig immer zu finden ist), den Sieg des Schwächeren, aber wahrhaft Gläubigen und Demütigen, über Stärke, Hochmut und Ungerechtigkeit. Kein Wunder also, dass den Medici, die im Laufe des 15. Jahrhunderts immer wieder in politische Auseinandersetzungen verwickelt sind und mehrmals aus Florenz verbannt werden, Donatellos Figur als Zeichen ihrer rechtmäßigen Rückkehr und ihres Machtanspruches dient. Die heute nicht mehr erhaltenen Inschriften „Salus Publica. Petrus Medices Cos. Fi. libertati simul et fortitudini hanc mulieris statuam quo cives invicto constantique animo ad rem pub. redderent dedicavit“ und „Regna candit luxur surgent virtibus urbes caesa vides himili colla superba manu“¹⁰¹ sollen außerdem die Verbindung des Hauses Medici mit dem Geschick der Republik Florenz demonstrieren und gleichzeitig eine Warnung an Opponenten und Verschwörer beinhalten.¹⁰²

Im vollen Bewusstsein der symbolischen Brisanz dieser Statue entfernen die Florentiner im Jahr 1495, als sie sich kurzzeitig von der Tyrannei der Medici befreien können, die *Judith* aus dem Garten des Palazzo Medici, stellen sie an der Piazza della Signoria auf

⁹⁹ Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, S. 168.

¹⁰⁰ Terry, Allie: *Donatello's decapitations and the rhetoric of beheading in Medicean Florence*. In: *Renaissance Studies. Journal of the Society for Renaissance Studies*. Vol. 23, No. 5. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., November 2009, S. 610.

¹⁰¹ Janson, Horst W.: *The sculpture of Donatello. Volume two, Critical catalog*. Princeton and New Jersey: Princeton University Press, 1957, S. 198.

¹⁰² Terry: *Donatello's decapitations*, 2009, S. 611-615.

und versehen sie mit einer neuen, ebenso bedeutungsschwangeren Inschrift: „EXEMPLUM SAL(utis) PUB(licae) CIVES POS(uere) MCCCCXCV“¹⁰³. Unschwer nachzuvollziehen, muss dieses Denkmal der Freiheit und republikanischen Gesinnung der Florentiner Bevölkerung dem neuen Großherzog Cosimo I. ein Dorn im Auge sein und verlangt geradezu nach einer künstlerisch-politischen Neuinterpretation. Ein *Perseus*, als geläufiges Sinnbild für die Macht und Klugheit des weise und gerecht herrschenden Fürsten, scheint die ideale Ergänzung um die Symbolkraft des Ensembles der Piazza im Sinne des Herzogs erneut umzudeuten.¹⁰⁴

Cellini ist das politische Gewicht des Auftrags zu einem *Perseus* – und zwar „nur“ einem *Perseus* – mit Sicherheit bewusst, dass aber bereits das erste präsentierte Wachsmo-
dell auch schon einen prominenten Medusenkörper beinhaltet, liegt ebenso an der Konkurrenz zu Donatellos *Judith*, wie das Sujet selbst. Während sich der Herzog ausschließlich auf die politische Aussagekraft der neuen Statue konzentriert, sieht Cellini vor allem die künstlerische Herausforderung eines Werkes, das nicht nur im Naheverhältnis sondern in direkter Opposition zu Donatellos Figurengruppe (ent)stehen soll. Allein der Aufstellungs-
ort in den tiefen Arkaden der Loggia dei Lanzi und die damit verbundene Problematik der Rundumsichtigkeit, würden den *Perseus* in unmittelbare Konkurrenz zur *Judith* setzen. Als eine der ersten freistehend konzipierten Figurengruppen mit mehreren Schauseiten steht Donatellos Meisterwerk am Beginn der Renaissanceplastik und einer völlig neuen Gestaltungs- und Konzeptionsaufgabe der Bildhauer dieser Zeit.¹⁰⁵

Über Leonardo, Raffael und Michelangelo, der sich auch theoretisch über die Notwendigkeit äußert, eine Figur müsse zumindest von 40 verschiedenen Blickpunkten eine befriedigende Ansicht bieten, entwickelt sich im Manierismus schließlich der Hang zu absurd verdrehten und anatomisch inkorrekten Darstellungen in Malerei und Plastik. Cellini, sich dieses zeitgenössischen Diskurses völlig bewusst, gelingt es, in seinem *Perseus* sowohl das Vorbild Donatellos als auch die Theorie Michelangelos umzusetzen. Er schafft eine rundumsichtige Figur mit einer den spezifischen Anforderungen des Aufstellungsortes Rechnung tragenden, betonten Frontalansicht in Richtung Piazza della Signoria.¹⁰⁶

Wesentlichen Anteil an dieser Allsichtigkeit hat der in typisch manieristischer Art komplex verdrehte Körper der enthaupteten Medusa zu Füßen des *Perseus*. Bereits 1546,

¹⁰³ Janson: *The sculpture of Donatello*, 1957, S. 198.

¹⁰⁴ Braunfels: *Perseus und Medusa*, 1948, S. 5-7.

¹⁰⁵ Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, S. 168.

¹⁰⁶ Braunfels: *Perseus und Medusa*, 1948, S. 9-10.

also zu Beginn des langen Entstehungsprozesses der Figurengruppe, legt Cellini die endgültige Fassung des geschundenen Leibes fest, der trotz seiner artifiziellen Haltung, dank ausgeprägter Studien am lebenden Modell, einen hohen Grad an Glaubwürdigkeit erreicht (Abb. 12). Während Donatellos Holophernes dafür gerühmt wird, eine gelungene Darstellung des bereits endgültig Besiegten zu sein, dessen leblose Glieder von allen Geistern verlassen sind, versprüht Cellinis Medusa im Todeskampf noch immer Vitalität und Kraft. Der Bildhauer beabsichtigt hier nicht das endgültig hingestreckte Monster zu zeigen, sondern den eben erst enthaupteten Körper einer mächtigen Amazone, um die Größe des durch Perseus erlangten Triumphes noch zu übersteigern.¹⁰⁷

Ausgangspunkt für das Haupt der Medusa selbst bilden sehr wahrscheinlich klassische Medusenmasken der Antike, wie ein Vergleich mit der berühmten und bereits in dieser Arbeit besprochenen Medusa Rondanini (Abb. 6) zeigt. Über mehrere Modelle in Wachs und Bronze, die heute teilweise noch vorhanden sind, entwickelt Cellini den endgültigen, bewegenden Ausdruck mit den breiten Augenbrauen, den großen, halb geschlossenen Augen, dem typisch breiten Mund und den so charakteristischen Schlangen im gelockten Haar (Abb. 13). Perseus stellt den bereits vom Tod durchdrungenen Kopf als Zeichen seiner Macht stolz zur Schau, was durch den festen Griff in das Haar der Medusa und die demonstrativ überhöhte Präsentation noch einmal unterstrichen wird. Das so lebendig wirkende Blut, das aus Haupt und Rumpf der Medusa quillt, ist ein weiterer typisch dramatischer Effekt, der die Zeitgenossen Cellinis sogar zu der Aussage veranlasst, man weiche vor der Statue zurück, aus Angst sich damit zu beflecken.¹⁰⁸

Eben diesem Blut verdankt Michael Coles Aufsatz *Cellini's Blood*, 1999 in *The Art Bulletin* veröffentlicht, Name und Inhalt, der eine weitere sehr viel symbolträchtigere Deutung der cellinischen Blutlust veranschaulicht. Durch das Hinzufügen des Medusenkörpers wird die Szenerie der Perseusgruppe eindeutig auf den Akt der Enthauptung begrenzt und kann nicht, wie der Held mit seiner hochgehaltenen Trophäe alleine, als Darstellung für die Versteinerung des Atlas oder für den Kampf gegen die Freier Andromedas gelten. Nach Ovids Metamorphosen ist also genau jener Moment abgebildet, in dem Perseus der Medusa den Kopf abschlägt und diese im Augenblick des Todes „de sanguine“¹⁰⁹ das geflügelte Ross Pegasus und seinen Bruder Chysaor gebiert. Letzterer spielt in der Mythologie kaum

¹⁰⁷ Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, S. 183.

¹⁰⁸ Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, S. 184-185.

¹⁰⁹ Ovid: *Metamorphosen*, 2010, S. 234.

eine Rolle, aber Pegasus wird nicht nur als Reittier Bellerophons berühmt, sondern auch als Ursprung der helikonischen Quellen und somit der dichterischen Inspiration schlechthin. In einem letzten schöpferischen Akt entsteht durch das Vergießen des medusischen Blutes also Poesie und Ansehen, eine hintergründige Bedeutung auf die, laut Cole, Cellini in seiner Autobiographie auch selbst verweist.¹¹⁰

Eine weitere, aus dieser künstlerisch schöpferischen Analogie resultierende Interpretation von Cellinis Blut ist eine auf zeitgenössischem, alchemistischem Wissen beruhenden Ähnlichkeit von Blut und Metall. Nicht nur inhaltlich und kompositorisch tritt Cellini in Konkurrenz zu Donatello, sondern auch in seiner Kunstfertigkeit als Bronzegießer versucht der manieristische Bildhauer sein direktes Vorbild zu übertreffen. Die Nähe zu Michelangelos Meisterwerken, vor allem dem *David*, den man 1505 ebenfalls auf der Piazza della Signoria aufgestellt hat, animiert Cellini außerdem zu einem Wettstreit mit den technischen Möglichkeiten des Marmors. In seiner mehr als abenteuerlichen Erzählung vom Guss des Perseus erklärt Cellini auch den handwerklichen Teil seiner Arbeit als kreativen, schöpferischen Akt. Das Gießen der Bronze als Geburtsstunde des Meisterwerks entspricht nach Cole dem Ursprungsmythos des Pegasus, also des dichterischen/künstlerischen Genies aus dem vergossenen Blut der Medusa.¹¹¹

Auch wenn Cole in seinem Aufsatz den Bogen der Interpretationsmöglichkeit manchmal etwas zu überspannen droht, so ist doch sehr deutlich, dass die Medusa und ihr Mythos für Cellini sicher mehr sind als bloßes Beiwerk zu einer heldenhaften Fürstenallegorie, wie sie seinem Auftraggeber Cosimo I. vorgeschwebt sein wird. In typisch manieristischer Mehrschichtigkeit verschmilzt der Bildhauer gekonnt politischen Legitimationsanspruch, künstlerischen Konkurrenzgedanken und schöpferisches Genie in einer Plastik. Er verbindet neue Kunsttheorie mit Tradition und schafft tatsächlich etwas bisher nie Dageweseenes in monumentaler Form, das seinen ewigen Nachruhm begründet. Auf eindrucksvolle Weise kulminieren in Cellinis *Perseus*, wie in der mythologischen Figur Medusas selbst, gleichzeitig der Inbegriff von Macht, Schönheit, Schrecken, Leben und Tod.

¹¹⁰ Cole, Michael: *Cellini's Blood*. In: *The Art Bulletin*. Vol. 81, No. 2. New York: Collage Art Association of America, Jun. 1999, S. 215-217.

¹¹¹ Cole: *Cellini's Blood*, 1999, S. 219-227.

4.2. Gysbert van Veen nach Otto van Veen – *Alessandro Farnese als Herkules* (1586)

Während des fast zehn Jahre dauernden Prozesses zur Entstehung des *Perseus* fertigt Cellini – oftmals als eine Art Versuchsobjekt für den Guss des Meisterwerks – andere kleine Skulpturen, Büsten und Ähnliches im Auftrag von Cosimo I. an. Unter diesen Arbeiten befindet sich eine weitere Medusa, die zumindest zeitgeschichtlich interessant ist, auch wenn sie in ihrer Ausführung und Bedeutung kaum an die bereits besprochene heranreicht. Wie schon in der frühen Renaissance üblich, lassen sich auch im Cinquecento Herrscher und Fürsten gerne im Stil römischer Büsten als Feldherren und Imperatoren abbilden. Bedeutend für diesen Effekt sind dabei vor allem Rüstungen all’Antica, die meist aus einem entsprechenden Brustpanzer, aber auch aus Schildern, Helmen und ähnlichem Kriegsgerät bestehen. 1545 fertigt Cellini für Cosimo eine Büste dieser Art, auf deren Kürass mittig ein geflügeltes Gorgoneion prangt (Abb. 14). Diese typische, der Antike nachempfundenen Darstellung ist ohne Frage mit manieristischer Detailliebe und beeindruckender Lebendigkeit ausgeführt. Gleichzeitig muss sie aber in ihrer Bedeutung wohl als reines all’Antica Phänomen betrachtet werden und ist vermutlich einer Büste Hadrians (Abb. 15) entnommen, die sich zu dieser Zeit ebenfalls im Besitz des Großherzogs befindet.¹¹²

Anders hingegen ist der sogenannte Medusenschild Kaiser Karl des V. (1500-1558), der sich heute im Wiener Kunsthistorischen Museum befindet, in seiner Vielschichtigkeit ein typisches Produkt der manieristischen Vorliebe für überbordende Symbolik und Anspielungsreichtum (Abb. 16). Als Geschenk seines Bruders Ferdinand anlässlich einer Flottenexpedition gegen das osmanische Reich, überschlägt sich der von Filippo Negroli 1541 in Mailand gefertigte Schild beinahe vor christlichen und mythologischen Herrschafts- und Tugendallegorien. Das groß in der Mitte prangende Gorgoneion evoziert, abgesehen von seiner typisch apotropäischen Funktion, deutlich die Verbindung einerseits mit Perseus‘ ruhmreichen Heldentaten und andererseits mit der Göttin Athene selbst.¹¹³

Erster symbolisiert nach einem zeitgenössischen Emblem Handbuch von Bartolemaeus Anulus, *PICTA. POESIS. UT PICTURA POESIS ERIT* (1552) vor allem Heldenmut und Tatenruhm, wenn er „das verderbenbringende Haupt der versteinernen Medusa als

¹¹² Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, S. 215-216.

¹¹³ Hoffmann, Werner: *Zauber der Medusa*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von den Wiener Festwochen. Wien: Löcker Verlag, 1987, S. 148-149.

Sieger in der Gefahr [trägt]“ und sein „durch Mühen erworbene[r] Ruhm“¹¹⁴ die ihn bestaunenden Menschen erstarren lässt. Athena/Minerva hingegen löst mit dem Haupt der Medusa vor allem „[f]assungsloses Erstaunen über die Vortrefflichkeit der Waffen und Wissenschaft“¹¹⁵ aus:

INDITA BELLONAE Sapientia, et arma Mineruae / Gorgonis os clypeo quae gerit anguicomum / Vertit, et hoc monstro homines in saxa rigentes / Cernere tale oculis qui voluere caput. / SCIRE cupis quid significet Panoplia talis / Pallados armatae, monstriferaeque Deae? / LITTERAE ET ARMA (quibus Sapientia, palmaque victrix / Quaeritur) haec duo sunt inclyta praecique: / Quorum homines rapit admiratio tanta: stupore / Defixos, ut eos saxa quis esse putet.¹¹⁶

Alessandro Farnese (1545-1592), Sohn Margaretes von Parma (1522-1586) und somit Enkel Kaiser Karl V., wird den prunkvollen, in Eisen getriebenen und dunkel brünierten Schild seines Großvaters wohl nie gesehen haben, die politische Bedeutung eines solchen hätte er aber, wie die meisten gebildeten Zeitgenossen, ohne Zweifel erkannt. Es ist bestimmt kein Zufall, dass der erfolgreiche Feldherr und Diplomat sich 1586 in einem allegorischen Stich mit einem ebensolchen Medusenschild ausstatten lässt, um seinen wohl größten militärischen Triumph, die Einnahme von Antwerpen, zu feiern.

In Madrid am Hof seines Onkels, Philipps II. von Spanien, aufgewachsen und erzogen, steht Alessandro Farnese, späterer Herzog von Parma und Piacenza, beinahe sein ganzes Leben im Dienste der spanischen Krone. Bereits in jungen Jahren zeichnet er sich an der Seite Don Juan d'Austrias in der Seeschlacht von Lepanto als tapferer und geschickter Krieger aus. In dessen Dienst stehend wird Alessandro 1577 auch in die spanischen Niederlande geschickt, als die ständigen Auseinandersetzungen zwischen dem katholischen Süden und dem protestantischen Norden einen neuen Höhepunkt erreichen. Als Don Juan wenig später stirbt, wird der treue Neffe zu dessen Nachfolger als Statthalter der Niederlande bestimmt, ein Amt, das bereits seine Mutter Margarete 1559 bis 1567 innehatte. Sehr schnell führt der erfolgreiche Feldherr seine Truppen nicht nur durch kriegerisches Geschick sondern auch durch diplomatisches Kalkül zum erhofften Erfolg und bringt innerhalb von sieben Jahren erneut die gesamten Niederlande wieder unter spanische Herrschaft. Höhepunkt einer langen Reihe von kämpferischen Auseinandersetzungen stellt die

¹¹⁴ Henkel, Arthur und Schöne, Albrecht (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1967, S. 1666.

¹¹⁵ Henkel und Schöne: *Emblemata*, 1967, S. 1736.

¹¹⁶ Henkel und Schöne: *Emblemata*, 1967, S. 1736.

Eroberung Antwerpens 1584 dar, der eine beinahe einjährige Belagerung durch Alessandros Truppen vorangeht.¹¹⁷

Im selben Jahr wie der Einnahme Antwerpens und vorläufigen Festigung der habsburgischen Herrschaft ernennt der Statthalter Otto van Veen (1556-1629), auch Otto Venius genannt, in Brüssel zu seinem Hofmaler. Der aus einer aristokratischen Familie stammende strenge Katholik besitzt eine umfassende humanistische Bildung und steht im regen Austausch mit zahlreichen niederländischen Gelehrten, weswegen er seinen Zeitgenossen als Ideal des „pictor doctus“ gilt. In seiner Jugend verbringt er mehrere Jahre (in der kunsthistorischen Forschung werden fünf sowie sieben diskutiert) in Italien und arbeitet die meiste Zeit davon in Rom unter dem Patronat von Kardinal Cristoforo Madruzzo. Der Einfluss, unter anderem von Correggio oder auch Parmigianino, dem er hier unterliegt, zeigt sich deutlich in seinen am Brüsseler Hof entstehenden Gemälden, die sowohl in der Tradition des italienischen als auch des niederländischen Manierismus stehen.¹¹⁸

Van Veen gibt in seinen späteren Jahren als anerkannter Meister der Lukasgilde in Antwerpen eine Vielzahl bedeutender Stichwerke heraus, deren Vorlagen vor allem ihres allegorischen Gehaltes wegen geschätzt werden. Wenn auch die Darstellung *Alessandro Farneses als Herkules* (Abb. 17) noch recht früh in seinem künstlerischen Leben anzusiedeln ist, tritt auch hier bereits die symbolische Vielschichtigkeit zutage, die van Veen später den Ruf eines hoch gebildeten und dichterisch veranlagten Künstlers einbringt. Stecher dieses Blattes ist sein Bruder Gysbert (1562-1628), den Otto, neben vielen anderen durchaus bekannten graphischen Künstlern jener Zeit, in seiner Werkstatt beschäftigt. Die Arbeiten des jüngeren van Veen sind vor allem beeinflusst von Cornelis Cort (1533-1578), einem bedeutenden niederländischen Kupferstecher, von dem in der Bibliothèque Royale in Brüssel ein *Haupt der Medusa* (Abb. 18) erhalten ist, das im folgenden Kapitel noch näher zur Sprache gebracht werden soll. Dass Gysbert diese Graphik wirklich gekannt hat, lässt sich an dieser Stelle nicht zwingend bestätigen, jedoch ist eine typologische Ähnlichkeit der beiden Medusendarstellungen auch nicht völlig von der Hand zu weisen (Abb. 19).¹¹⁹

Das allegorische Portrait *Alessandro Farnese, Herzog von Parma* entsteht im Jahre 1586 und ist wahrscheinlich anlässlich der Eroberung Antwerpens im Jahr zuvor in Auf-

¹¹⁷ Brockhaus, Enzyklopädie in 30 Bänden: *Band 8 Emas-Fasy*. Leipzig und Mannheim: F.A. Brockhaus, 2006²¹, S. 790.

¹¹⁸ Campell, Gordon (Hrsg.): *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art. Volume III*. New York: Oxford University Press, 2009, S. 456-457.

¹¹⁹ Vollmer, Hans (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 34. Band. Leipzig: E. A. S. Seemann Verlag, 1990, S. 175-176.

trag gegeben worden. Dargestellt ist der erfolgreiche Heerführer im Topos des sogenannten *Herkules am Scheideweg*, der bereits aus der Antike bekannt, sich in der Renaissance bis zum Barock wieder großer Beliebtheit erfreut. Die Ikonographie dieses Bildstoffes enthält für gewöhnlich einen durch typische Attribute – in diesem Falle Keule und Löwenfell – ausgewiesenen Herkules, der sich traditionell zwischen dem Weg der Tugend und des Genusses oder auch der (Wol)Lust entscheiden muss. Virtus und Voluptas werden traditionell als allegorische Frauenfiguren dargestellt, können jedoch auch von Athena und Venus symbolisiert werden oder anderen Personifikationen weichen.¹²⁰

In diesem Fall befindet sich der herkulische Alessandro Farnese an einer Weggabelung und weist, sich völlig dem Pfad der Tugend verschrieben habend mit seiner mächtigen Keule auf den typisch gegenreformatorischen Kirchenbau im Hintergrund. Geführt wird er dabei von der Personifikation der (katholischen) Religion, die ihm beisteht und mit dem Kreuz den Weg des wahren Glaubens aufzeigt. Zu seinen Füßen wiederum liegen bereits niedergestreckt die Allegorien des Neides und des Irrglaubens, die protestantischen Feinde also, endgültig besiegt durch die Eroberung Antwerpens. Als Hinweis auf diesen entscheidenden militärischen Schlag kann die Stadtvedute gelesen werden, die rechts ober dem Herrschaftselement des Statthalters angebracht ist. Auch die kleine Madonnenstatue, die eine der am Boden liegenden Figuren in Händen hält, ist ein weiterer Hinweis auf den Kampf gegen die niederländischen Protestanten, handelt es sich dabei nämlich um ein Symbol des reformatorischen Bildersturms.¹²¹

Für diese Untersuchung bedeutendster Aspekt des Stiches, ist natürlich den Rundschild mit dem Gorgoneion, welchen der Fürst in seiner Linken hält und der ihn, als typisches Apotropaion, vor den Angriffen seiner Feinde schützen soll. Die Assoziation mit Perseus tritt in dieser Darstellung sicher zurück, wesentlich für van Veens Komposition ist hingegen mit Sicherheit die allegorische Verbindung mit der Göttin Athena, wie sie zum Beispiel im bereits zitierten emblematischen Handbuch von Bartolemaeus Anulus zu finden ist. Wie die Göttin durch Wissenschaft und Waffengewalt im Dienste der Weisheit die Menschen erstarren lässt, versteinert auch Alessandro Farnese wortwörtlich seine Gegner, die vor ihm zerbrochen zu Boden fallen. Dass Athena in Darstellungen des Herkules am Scheideweg oftmals als Personifikation der Virtus auftritt, unterstreicht noch zusätzlich die

¹²⁰ Panofsky, Erwin: *Hercules am Scheideweg, und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. In: Saxl, Fritz (Hrsg.): *Studien der Bibliothek Warburg*. Leipzig und Berlin: B. G. Teubner, 1930.

¹²¹ Hoffmann: *Zauber der Medusa*, 1987, S. 197.

Funktion des Medusenschildes als ein Attribut dieser Göttin, das auf ihren Günstling – gemeinsam mit ihren Tugenden – übergeht. In typisch manieristischer Weise bemüht Otto van Veen in dieser Allegorie auf seinen Herrscher ein komplexes System mythologischer und religiöser Anspielungen zu übertragen, die in ihrer Vielschichtigkeit einzig auf die absolute Vorherrschaft Alessandro Farneses zielten, sowohl in politischer und militärischer Hinsicht als auch in der Frage des einzigen wahren Glaubens. Das Gorgoneion spielt dabei eine wesentliche symbolische Rolle und ist ähnlich, wie schon bei dem Medusenschild Kaiser Karl V., längst keine dekorative Beigabe mehr.

Neben dieser existiert noch eine weitere farnesische Medusa, die für die Bedeutung der Entwicklung dieser Gestalt in der Kunst der Renaissance und der darauf folgenden Epochen eine initialisierende Rolle zu spielen scheint, und die Alessandro Farnese, im Gegensatz zur all’Antica Rüstung seines Großvaters, mit hoher Wahrscheinlichkeit gekannt hat. Die Rede ist von der sogenannten *Tazza Farnese* (Abb. 20), einer der größten und wertvollsten antiken Kameen, deren genaue Herkunft bis heute nicht vollständig geklärt werden kann und die sich zu jener Zeit im Besitz Margaretes von Parma befunden hat.¹²²

Die flache Schale aus Sardonyx mit in etwa 20 cm Durchmesser, gelangt 1471 von Papst Sixtus IV. in den Besitz von Lorenzo de Medici. Mit einem zeitgenössischen Schätzwert von 10.000 Florin entwickelt sich die Gemme nicht bloß zum wertvollsten Stück der mediceischen Kunstsammlung sondern auch zum berühmtesten und erfreut sich eines großen Bekanntheitsgrades in der Bevölkerung. Diesem Umstand ist es wohl auch zu verdanken, dass die Florentiner, als die Medici 1494 Bankrott erklären, die *Tazza* umgehend konfiszieren und zum Tilgen der Schulden an die Tornabuoni aushändigen. Alessandro de Medici erlangt sie zwar in seiner kurzen Regierungszeit als Herzog von Florenz wieder zurück, die Kamee verbleibt aber nach seinem frühen Tod bei seiner Frau Margarete von Parma und verlässt Florenz endgültig.¹²³

John Varriano argumentiert in seinem 1997 in der *Gazette des Beaux-Arts* erschienenen Aufsatz *Leonardo’s lost Medusa and other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio* glaubhaft, dass die berühmte Schale nicht nur eine der bedeutendsten antiken Stücke dieser Art ist, sondern auch Ausgangspunkt einer Reihe von maßgeblichen Kunstwerken, die nicht zufällig Teil dieser Untersuchung sind.

¹²² De Franciscis, Alfonso: *Das Archäologische Nationalmuseum in Neapel*. Neapel: Kunstverlag Interdipress, ohne Jahr (ca. 1980), S. 72.

¹²³ Varriano, John: *Leonardo’s lost Medusa and other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio*. In: *Gazette des Beaux-Arts*. 6^e Période, 139^e Année, 1997, S. 73-74.

4.3. Caravaggio – *Haupt der Medusa* (1598)

In der Ausgabe des Jahres 1568 der *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una sua utile necessaria introduzione a le arti loro* berichtet uns der Biograph folgende Begebenheit aus Leonardo da Vincis (1452-1519) Leben:

Vennegli fantasia di dipignere in un quadro a olio una testa d'una Medusa, con una acconciatura in capo con uno agrupamento di serpe, la più strane e stravagante invenzione che si possa immaginare mai; ma come opera che portava tempo, e come quasi interviene in tutte le cose sue, rimase imperfetta. Questa è fra le cose eccellenti nel palazzo del duca Cosimo, [...].¹²⁴

Wenn auch Vasaris (1511-1574) Lebensbeschreibungen nicht immer historisch korrekt zu nennen sind und er diese Episode in seiner ersten Ausgabe von 1550 noch nicht erwähnt, finden sich noch weitere zeitgenössische Quellen, die tatsächlich das heute längst verschollene Werk in der mediceischen Sammlung bestätigen. Leonardos verlorene *Medusa* lässt sich bis ins späte 16. Jahrhundert in den Inventarlisten des Palazzo Vecchio nachweisen, danach verliert sich ihre Spur im Ungewissen. Bedeutend ist dieses Werk, vermutlich ein Tondo oder Rundschild, deswegen, weil es sich dabei um die erste Darstellung eines Medusenhauptes in der Renaissance gehandelt haben soll.¹²⁵

Zeitlich verortet wird das Gemälde durch Vasari und andere historische Quellen in der frühen florentinischen Phase des jungen Leonardo, also in etwa zwischen seiner Lehre in der Werkstatt Verrocchios, nach 1470 und seiner Abreise nach Mailand 1481. Varriano zieht daraus den Schluss, dass es kein Zufall sein kann, wenn Leonardo sich ausgerechnet mit diesem außergewöhnlichen Thema beschäftigt, zu jener Zeit in der die *Tazza Farnese* das wohl bekannteste Kunstobjekt in Florenz ist. Wenn Vasari diese *Medusa* gleichzeitig „eine Erfindung, wie man sie sich seltsamer und ungewöhnlicher nicht denken könnte“¹²⁶ nennt, ist dies außerdem ein Hinweis darauf, dass Leonardos Werk von der antiken Darstellungstradition deutlich abweichen muss. Es liegt nahe, dass ein kreativer Geist wie der da Vincis sich nicht mit einer einfachen Imitatio begnügt, sondern das antike Vorbild übertreffen und dabei von seiner größten Schwäche befreien möchte: dem Fehlen eines lebendigen Gesichtsausdruckes. Sowohl theoretisch als auch in zahlreichen praktischen Zei-

¹²⁴ Feser, Sabine und Lorini, Victoria: *Die Anfänge der Maniera Moderna. Giorgio Vasaris Viten, Proemio, Leonardo, Giorgione, Correggio*. Hildesheim (u. a.): Georg Olms Verlag, 2001, S. 72.

¹²⁵ Feser und Lorini: *Die Anfänge der Maniera Moderna*, 2001, S. 96-97.

¹²⁶ Feser und Lorini: *Die Anfänge der Maniera Moderna*, 2001, S. 72.

chenstudien beschäftigt sich Leonardo intensiv mit der großen Bandbreite der menschlichen Mimik als Ausdruck von innerpsychologischen Vorgängen. Es ist also anzunehmen, dass der Künstler der Herausforderung nicht widerstehen kann, einer verfluchten und brutal ermordeten mythologischen Figur im Angesicht des Todes einen Gesichtsausdruck zu verleihen, der seinem Anspruch an die Darstellung menschlicher Affekte entspricht. Leonardos *Medusa* ist für immer verloren und mit ihr die Inventionen, mit der das Universalgenie das antike Gorgoneion der Tazza Farnese zu neuem, ausdrucksstarkem Leben erweckt. Varriano gelingt es aber durch den Vergleich mit weiteren Medusendarstellungen aus der mediceischen Sammlung glaubhaft zu vermitteln, dass uns die Grundzüge von Leonardos Werk durch Nachahmung anderer Künstler noch heute erhalten sind.¹²⁷

Neben zwei Objekten des Florentiner Kunsthandwerks, einem Teller und einem Schild, auf die in diesem Rahmen nicht näher eingegangen werden soll, muss vor allem der Druck eines niederländischen Kupferstechers erwähnt werden. Cornelis Cort, den wir bereits als Lehrer von Gysbert van Veens kennen, hält sich zwischen 1565 und 1578 in Italien auf, wo er eine Vielzahl an Reproduktionen von Gemälden berühmter Maler wie Tizian, Raphael, Correggio etc. herstellt. Aus solchen und zahlreichen anderen Stichen dieser Art kann die kunsthistorische Forschung heute schließen, dass Corts Arbeit ausschließlich reproduktiver Natur ist und der Künstler selbst in keiner Phase seines Schaffens, eigene Bildinhalte entwirft. Dies kombiniert mit der Tatsache, dass sich der Kupferstecher nachweislich um die Jahre 1569-70 in Florenz am Hofe Cosimos I. aufhält, lässt für seinen weder datierten noch anderwärtig beschrifteten Stich *Haupt der Medusa* (Abb. 18) eine völlig neue Bedeutungsmöglichkeit zu. Corts Blatt zeigt ein im Dreiviertelprofil wiedergegebenes Gorgoneion mit ausdrucksstarker Mimik und nach rechts oben gerichtetem Blick, wie es keiner bekannten antiken Darstellungstradition entspricht. Diese Komposition ist in ihrer Extravaganz für diese Zeit einzigartig, und es darf kaum angenommen werden, dass ein, wenn auch hervorragender, doch rein reproduzierender Kupferstecher diese anspruchsvolle Gestaltungsstrategie entwickelt hat. In dem Wissen, dass zur Zeit Corts Aufenthalt in Florenz Leonardos verlorene *Medusa* aber nachweislich noch Teil der mediceischen Sammlung ist und diese außerdem als einziges zeitgenössisches Werk mit diesem Bildinhalt gilt, schließt Varriano, dass es sich dabei nur um die Wiedergabe eben jenes heute verschollenen Gemäldes handeln kann.¹²⁸

¹²⁷ Varriano: *Leonardos's lost Medusa*, 1997, S. 74-75.

¹²⁸ Varriano: *Leonardos's lost Medusa*, 1997, S. 76 und n. 21.

1598 gelangt ein weiteres, heute weltberühmtes *Haupt der Medusa* in den Besitz der Medici, gefertigt von einem der extravagantesten und in seinem ausschweifenden Lebensstil legendärsten Künstler jener Zeit: Michelangelo Merisi, besser bekannt als Caravaggio (1571-1610) (Abb. 21). Wenn auch in der älteren Forschung nicht ganz unumstritten, geht man heute recht einstimmig davon aus, dass Kardinal Francesco Maria Del Monte (1549-1627), eifriger Förderer des jungen Ausnahmetalents, eine sogenannte Rotella, also einen Rundschild mit dem Gorgoneion als Geschenk von Rom nach Florenz sendet. Adressat ist niemand geringerer als der Großherzog der Toskana selbst, Ferdinando I. de Medici (1549-1609), dem der Kardinal sowohl in freundschaftlicher als auch in politischer Hinsicht als eng verbunden gilt. Anlass für dieses wertvolle Geschenk ist die Renovierung und Neuorganisation der herzoglichen Waffenkammer, von der der Geistliche bei seinem Besuch zu Beginn dieses Jahres erfahren hat. Beginnend bei der Empfangsbestätigung des Waffenkammerers wird Caravaggios Medusa in sämtlich bekannten Inventarlisten immer als Paradeschild geführt und seit 1608 in Kombination mit einer exotischen Rüstung des Shahs von Persien aufgestellt. Dieser eindeutige Gebrauch als kriegerisches Zubehör unterstreicht die vermeintliche Intention des Kardinals Del Monte mit diesem Geschenk seinem Freund ein mächtiges Apotropaion zur Seite zu stellen, das ihn nicht nur symbolisch vor bösen Übergriffen schützen soll. Die bereits bekannte allegorische Konnotation des Medusenschildes ist natürlich außerdem gleichzeitig eine Huldigung an den Herzog als tugendhafter und weiser Herrscher, mächtig im Frieden und im Krieg.¹²⁹

Caravaggios *Haupt der Medusa* befindet sich heute in der Gemäldesammlung der Uffizien und zählt somit zu den bedeutendsten italienischen Kulturgütern unserer Zeit. Das Interesse der Kunsthistorie an dieser Rotelle wächst aber massiv, als 1997 auf dem römischen Kunstmarkt ein sensationeller Fund getätigt wird. Entgegen der sich hartnäckig haltenden Prämisse, Caravaggio hätte sich in seinem Werk niemals wiederholt, identifiziert man einen weiteren, authentischen Rundschild mit dem *Haupt der Medusa* in einer mailändischen Privatsammlung (Abb. 22). Die frappierende Ähnlichkeit der beiden Werke führt zu eingehenden Untersuchungen mit größtem technischem Aufwand, deren Ergebnisse im Detail in dem zweisprachig erschienenen Band *The first Medusa / La prima Medusa. Caravaggio* (2011) nachgelesen werden können. Wesentlichste Erkenntnis ist, dass die *Murtola Medusa*, wie das spät entdeckte Werk nun allgemein genannt wird, mit Bestimm-

¹²⁹ Marini, Maurizio: A „Rotella“ by Caravaggio: The Murtola Medusa. In: Zoffili, Ermanno (Hrsg.): *The first Medusa / La prima Medusa, Caravaggio*. Mailand: 5 Continents, 2011, S. 94-96.

heit vor der Version in den Uffizien entstanden sein muss und deswegen als erste, originale Konzeption dieses Themas durch Caravaggio gilt. Durch Röntgenaufnahmen kann man auf dem also älteren Werk deutlich mehrere Entwurfsstadien des Gemäldes erkennen, während die uffizische Medusa keine erkennbaren Vorstudien aufweist.¹³⁰

Anhand historischer Quellen kann es als gesichert betrachtet werden, dass dieses *Haupt der Medusa* Caravaggios von Beginn an als freundschaftliches Geschenk des Kardinals Del Monte an Großherzog Ferdinando I. de Medici für die reorganisierte Waffenkammer konzipiert ist. Die später entdeckte, vermutlich ein Jahr früher also 1597 entstandene *Medusa* wirft jedoch die Frage auf, zu welchem Zweck der Künstler sich ursprünglich mit diesem Thema beschäftigt und ob er es aus eigener Intention oder auf Geheiß seines Patrons, des Kardinals, verfolgt. Mina Gregori, die Kunsthistorikerin, die das neu entdeckte Gemälde als echten Caravaggio identifiziert, schlägt unter anderem vor, die Gründe für die Wahl des Sujets in der bekannten Vorliebe des Kardinals für Leonardo da Vinci zu suchen.¹³¹

Nach Varriano ist es anzunehmen, dass Leonardos Original zur Zeit der Entstehung von Caravaggios *Medusa* bereits nicht mehr erhalten ist, dem Mailänder sind aber mit Sicherheit Beschreibungen seiner Zeitgenossen – wie Vasari – bekannt. Betrachtet man nun den Bildaufbau mit der Medusa in Dreiviertelprofil, dem expressiven Gesichtsausdruck und der ungewöhnlichen Blickrichtung, lässt es sich aber nicht umgehen, auf Corts Kupferstich zurückzukommen. Die Ähnlichkeit der Komposition ist zu augenscheinlich, als dass man sie Zufall nennen könnte und legt tatsächlich den Schluss nahe, dass auch Caravaggios *Medusa* ein Produkt der Nachfolge Leonardos darstellt. Cort, höchst wahrscheinlich dem Original folgend, richtet den tödlichen Blick der Gorgo nach oben und – so scheint es – bringt den Betrachter noch davor in Sicherheit. Durch die Änderung der Blickrichtung nach links unten entwickelt Caravaggio die Komposition aber auf dramatische Weise weiter, sodass die Medusa, in erhöhter Position aufgestellt/aufgehängt, ihr Gegenüber unumwunden anstarrt und in ihren gefährlichen Bann zieht.¹³²

Caravaggios Bedeutung als Künstler für die nachfolgenden Generationen liegt abgesehen von seinem vorbildlosen Einsatz intensivster Hell-Dunkel Kontraste, vor allem in seinem schonungslosen Naturalismus, der ihn von den meisten seiner Zeitgenossen deut-

¹³⁰ Gregori, Mina: *Caravaggio's first „Medusa“*. In: Zoffili, Ermanno (Hrsg.): *The first Medusa / La prima Medusa, Caravaggio*. Mailand: 5 Continents, 2011, S. 20.

¹³¹ Gregori: *Caravaggio's first „Medusa“*, 2011, S. 22.

¹³² Varriano: *Leonardos's lost Medusa*, 1997, S. 76-77.

lich abhebt. Obwohl die Medusen in ihrer Komposition trotz ihrer Dramatik noch ikonenhaften Charakter haben, erreicht er in der Darstellung ihres Schlangenhaares einen Realitätsgrad, der sogar eine zoologische Bestimmung der Tiere als *Natrix Natrix*, gemeine europäische Wasserschlangen, zulässt.¹³³ Auch hier mag Caravaggio sich an Leonardo orientiert haben, von dem Vasari in seinen *Vitae* noch folgende Begebenheit zu erzählen weiß:

Lionardo, arrecatosi un giorno tra le mani questa rotella, veggendola torta, mal lavorate e goffa, la dirizzò col fuoco; e data a un torniatore, di roz[z]a e goffa che ella era la fece ridurre delicata e pari; et appresso ingessatala et acconciatala a modo suo, cominciò a pensare quello che vi si potesse dipignere su, che avesse a spaventare chi le venisse contra, rappresentando lo effetto stesso che la testa già di Medusa. Portò dunque Lionardo per questo effetto ad una sua stanza, dove non entrava se non egli solo, lucertole, ramarri, grilli, serpe, farfalle, locuste, nottole et altre strane spezie di simili animali, da la moltitudine de' quali variamente adattata insieme cavò una animalaccio molto orribile e spaventoso, il quale avvelenava con l'alito e faceva l'aria di fuoco, e quello fece uscire d'una pietra scura e spezzata, buffando veleno da la gola aperta, fuoco dagl'occhi e fumo dal naso sì stranamente, ch'e' pareva mostruosa et orribile cosa affatto: [...]. Andato dunque ser Piero una mattina a la stanza per la rotella, e picchiato alla porta, Lionardo gli aperse dicendo che aspettasse un poco; e ritornatosi nella stanza, acconciò la rotella al lume in sul leggio, et assettò la finestra che facesse lume abbacinato; poi lo fece passar dentro a vederla. Ser Piero nel primo aspetto non pensò alla cosa, subitamente si scosse, non credendo che quella fosse rotella, né manco dipinto que figurato che e'vi vedeva; e tornando col passo adietro, Lionardo lo tenne, dicendo: "Questa opera serve per quel che ella è fatta. Pigliatela dunque e portatela, ché questo è il fine che dell'opere s'aspetta."¹³⁴

Die Verbindungen dieses *Hauptes der Medusa* sowohl mit Leonardo als auch den Medici legt nahe, dass die ursprüngliche Intention für dieses Werk tatsächlich darin liegen könnte, einerseits einen Ersatz für das verlorene Original zu schaffen und damit andererseits noch verstärkt der moralischen und militärischen Stärke Ferdinandos I. zu huldigen. Faszinierenderweise entspricht aber die de facto Verdoppelung dieses Werkes gleichzeitig auch der ambivalenten Bedeutung, die diese Diplomarbeit der Figur der Medusa im übertragenen Sinne zuweist. Während man das Gemälde in den Uffizien (hauptsächlich) als politische Tugendallegorie werten kann, finden sich bei der Murtola Medusa deutlich tieferliegende private Zusammenhänge.

Wenn man auch auf dem ersten Blick beim Vergleich der beiden Versionen, abgesehen von Größe und Farbigkeit, kaum einen Unterschied feststellen kann (Abb. 23), gibt es doch zwei signifikante Differenzen, die eine besondere Beziehung des Künstlers zu seiner ersten Medusa nahelegen. Während auf dem Schild in den Uffizien keine Signatur zu finden ist, steht auf der Mortola Version rechts unten in „Blut“ geschrieben: Michel A[ngelo]

¹³³ Variano, John: *Snake Eyes. Caravaggio, Ligozzi, and the Head of Medusa*. In: *Source: Notes in the History of Art*. Vol. 24, No. 1, Fall 2004, S. 14.

¹³⁴ Feser und Lorini: *Die Anfänge der Maniera Moderna*, 2001, S. 50-51 bzw. 70-71.

f[ecit] (Abb. 24). Bereits bei der Beschreibung des Perseus bzw. der Medusa von Cellini ist klar geworden, dass die generative Macht des Gorgonenblutes als schöpferische Allegorie der Kunst gewertet wird. Nach dem intimen Caravaggio Kenner Maurizio Marini produziert in diesem Fall das tropfende Blut der eben Enthaupteten jedoch nicht bloß metaphorische Poetik und dichterischen/künstlerischen Ruhm, sondern direkt den Namen des sie selbst erschaffenden Künstlers. Der Namenspatron dieses Künstlers wiederum ist niemand Geringerer als der Erzengel Michael, den man als Anführer der himmlischen Heerscharen in zeitgenössischen Bildwerken gerne als *Miles Christianus* darstellt – inklusive eines, das Böse abwehrende, Schildes. Dass ein Name, dessen ursprünglich hebräische Form so viel bedeutet wie „Wer ist wie Gott?“ außerdem aus dem Blut der Gorgone entsteht, impliziert außerdem einen schöpferischen Akt des Künstlers, wenn er aus Farben und Linien Bilder und Formen entstehen lässt.¹³⁵

Wenn auch diese Interpretation aus einem Konglomerat von paganer und christlicher Symbolik etwas gewagt klingt, entspricht diese komplexe Denkweise, die unterschiedlichste Bedeutungsebenen impliziert, völlig dem künstlerischen Anspruch Caravaggios Zeit. Auch durch den zweiten Unterschied zur Medusa in den Uffizien wird diese große Selbstbezüglichkeit der früher entstandenen Version deutlich. Vielleicht auf den ersten Blick nicht offensichtlich, entsprechen bei genauerer Betrachtung die Gesichtszüge der florentinischen *Medusa* – den Konventionen grundsätzlich entsprechend – denen einer weiblichen Gestalt, während die der Murtola *Medusa* männliche Merkmale trägt. Als Modell für die mediceische Version soll Caravaggio nach Marini eine bekannte Kurtisane aus Siena, Fillide Melandroni, gewählt haben, die er in diesen Jahren häufig gemalt hat (Abb. 25). Die dadurch implizierte verrucht erotische Komponente entspricht der Erzählung Ovids einer für ihre sexuellen Verfehlungen bestraften, ehemals schönen Gorgone. Die erste Medusa jedoch wird weitgehend als Selbstportrait des jungen Künstlers rezipiert und soll weniger den ovidischen als den apollodorischen Typus verkörpern und hauptsächlich die apotropäische Bedeutung des Gorgoneions evozieren. Laut Marini entspricht das in diesem Thema eingebettete Selbstportrait einer Warnung Caravaggios an sich selbst, in der Gestalt des mythologischen Monsters, das die Seele des sich selbst beobachtenden Künstlers in Stein verwandelt.¹³⁶

¹³⁵ Marini: *The Murtola Medusa*, 2011, S. 100-102

¹³⁶ Marini: *The Murtola Medusa*, 2011, S. 100-102

4.4. William Shakespeare – *Macbeth* (1605/06) und *Antony and Cleopatra* (1606/07)

Mit William Shakespeare (1564-1616) erweitert sich nun nicht nur der geographische Kontext dieser Untersuchung, sondern die Medusa kommt nun erstmals auch im Medium der Literatur zu Wort. Das England des beginnenden 17. Jahrhunderts ist mit dem ausklingenden Cinquecento Italiens nur schwer zu vergleichen und man wird feststellen können, dass sich mit den unterschiedlichen Bedingungen das Verständnis und der Einsatz der Gorgo Medusa ändert. Es wird jedoch auch deutlich werden, dass, wenn sich auch die Bedeutung (vermeintlich) verschiebt, die Mechanismen, die zur Verwendung und Rezeption der Medusa führen, ähnliche sind. Während in Italien die Renaissance um die Wende zum 17. Jahrhundert bereits zum großen Teil dem Barock gewichen ist, stellt die Herrschaft Elisabeths I. (reg. 1558-1603) und ihres Nachfolgers Jakob I. (reg. 1603-1625) in England die Blüte dieser Geistesströmung dar und vor allem der gelehrte Humanismus erreicht hier seinen ersten Höhepunkt.

Die Dramatiker des English Renaissance Theater erkennen für sich die Wichtigkeit, aus der Vergangenheit für die Gegenwart zu lernen und erklären die klassische Bildung zur Grundlage dieser Bestrebungen. Die Übersetzungen antiker Autoren gelten dabei als wichtigste Maßnahme, um auch der breiten Masse die Weisheit der alten Griechen und Römer zu erschließen. Die regelmäßigen Besucher im *Rose*, *Globe* oder *Blackfriars Theater* zu Zeiten Shakespeares entstammen einem breiten Bildungsspektrum, beginnend bei Professoren und Studenten bis hin zum beinahe Analphabeten. So doch dürfen die Stückeschreiber von einer zumindest rudimentären Kenntnis der antiken Mythologie im gesamten Publikum ausgehen. Vor allem Ovids *Metamorphosen* zählen zu den bekanntesten und weitverbreitetsten antiken Klassikern der Elisabethanischen Ära, und es ist bestimmt kein Zufall, wenn auch im Werk Shakespeares ein starker Einfluss dieses römischen Autors zu finden ist. Schon 1598 muss seine Wirkung auf den noch jungen Dramatiker so evident gewesen sein, dass Francis Meres in seinem Aufsatz *A Comparative Discourse of our English Poets with the Greek, Latine, and Italian Poets* Shakespeare als den wiedergeborenen Ovid bezeichnet.¹³⁷

Jonathan Bate legt in seiner Abhandlung über dieses Thema im Jahr 1993 – *Shakespeare and Ovid* – dar, dass auch, obwohl der Engländer vor seinen zeitgenössischen

¹³⁷ Bate, Jonathan: *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Oxford University Press, 1993, S. 2-6.

und nachfolgenden Kollegen oftmals nicht als ein hochgebildeter Linguist gilt, er trotz allem sowohl des Lateinischen als auch des Griechischen mächtig ist. Als Kind seiner Zeit bevorzugt er sicher die Errungenschaften der Bildungsrevolution in Form von vorhandenen Übersetzungen der Klassiker, wie nachweislich Sir Thomas‘ North’s *Lives of the Noble Grecians and Romanes* nach Plutarch (1579) oder – vor allem bedeutend – Arthur Golding’s 1567 erscheinende *Metamorphoses* nach Ovid. Nichtsdestotrotz finden sich aber in Shakespeares Werken auch immer wieder einzelne Textpassagen, die er nur aus dem jeweiligen Original gekannt haben kann und somit seine enge Vertrautheit mit manchen klassischen Werken, zumindest auf Latein, belegen.¹³⁸

Bedeutend für diese Untersuchung ist vor allem auch, dass Bate hervorhebt, dass die Schriftsteller der englischen Renaissance sich nicht damit begnügen, die Texte der antiken Autoren zu imitieren, sondern dass sie sie diese gekonnt interpretieren, allegorisch umdeuten und kreativ weiterbearbeiten.¹³⁹ In diesem Zusammenhang muss noch eine weitere Monographie erwähnt werden, die Shakespeare nicht nur als Renaissance-Schriftsteller ausweist, sondern einigen seiner Werke Parallelen zum italienischen Manierismus attestiert: *Shakespeare and the Mannerist Tradition. A Reading of Five Problem Plays* von Jean-Pierre Maquerlot erscheinen 1995. Anhand der Stücke *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Troilus and Cressida*, *All’s Well That Ends Well* und *Measure for Measure*, die zwischen 1599 und 1604 entstehen, versucht Maquerlot die sprachliche Umsetzung einiger der wichtigsten Prämissen der manieristischen – bildenden (!) – Kunst nachzuweisen und findet z.B. rhetorische *Figura Serpentinata*, bewusste sprachliche Ambiguität, starke (ironische) Selbstbezüglichkeit und dramatische Effekthascherei.¹⁴⁰

Ob sich der Terminus des Manierismus wirklich auf literarische Produktionen ausweiten lässt, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden. Es soll auch nicht der Eindruck entstehen, als wäre die Bedeutung der Medusa als Figur in Kunst und Literatur untrennbar mit diesem, nach wie vor umstrittenen, Epochenbegriff verbunden. Anhand Bates und Maquerlots Überlegungen kann aber verdeutlicht werden, dass auch wenn die Ausprägung schließlich eine andere ist, das Interesse an der Medusa in ganz Europa durch ähnliche, geistesgeschichtliche Entwicklungen und Vorlieben ausgelöst wird.

¹³⁸ Bate: *Shakespeare and Ovid*, 1993, S. 6-8.

¹³⁹ Bate: *Shakespeare and Ovid*, 1993, S. 9-11.

¹⁴⁰ Maquerlot, Jean-Pierre: *Shakespeare and the Mannerist Tradition, A reading of Five Problem Plays*. New York: Cambridge University Press, 1995.

Medusa, oder eigentlich nur „a Gorgon“, ist gleich in zwei von Shakespeares Stücken zu finden; einmal in seiner letzten großen Tragödie *Macbeth* und kurz darauf in seinem Römerdrama *Antony and Cleopatra*. Wie die meisten seiner Werke kann man auch diese beiden nicht exakt datieren, *Macbeth* wird aber für gewöhnlich um das Jahr 1605 angesiedelt, während *Antony and Cleopatra* Ende 1606 entstanden sein soll. Ungewöhnlich und bedeutend zugleich ist der Umstand, dass Shakespeares Gorgonen in beiden Fällen ausdrücklich Männer sind bzw. nur mit solchen evoziert werden können, obwohl mit Lady Macbeth und Cleopatra durchaus Frauenfiguren auftreten, die großes Potenzial zu dieser Gestalt hätten. Die Verwendung Shakespeares von Medusa scheint also eine grundlegend andere zu sein, als wir sie aus der italienischen Kunst bisher kennen, und doch wird festzustellen sein, dass ihre Wurzeln ebenso in der mythologischen Tradition der Antike zu finden sind.

The Tragedie of Macbeth in fünf Akten wird vermutlich im Sommer 1606 am Hofe Jakob I. uraufgeführt und ist, nicht nur wie bereits erwähnt, die letzte der „großen“ Tragödien Shakespeares sondern gleichzeitig auch die kürzeste. Wie schon bei seinen Historien-dramen adaptiert Shakespeare auch hier einen Bericht aus Raphael Holinsheds *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (vermutl. zweite Ausgabe von 1587), wenngleich der Stoff heute eher einer Legende als einer historischen Tatsache entspricht. Nicht nur um die Bühnentauglichkeit zu garantieren, sondern vor allem auch den politischen Umständen ist es zu verdanken, dass sich Shakespeare nicht exakt an die Überlieferung hält, sondern deutliche Umwandlungen an den Figuren vornimmt. So gilt der reale Duncan im Vergleich zu seinem Alter Ego keineswegs als Idealbild eines Herrschers und Banquo, auf der Bühne Sinnbild für Loyalität und Integrität, ist eigentlich Mittäter im Komplott gegen den König. Die Adaptionen dramatisieren ohne Frage sowohl den Charakter als auch die inneren Konflikte der titelgebenden Hauptfigur Macbeth, die in dem Stück zusätzlich auch keine rechtmäßigen Thronansprüche erheben kann. Wesentliche Notwendigkeit dafür ist aber vor allem die Tatsache, dass der kurz zuvor gekrönte König Englands Jakob I. gleichzeitig Jakob VI. von Schottland darauf beharrt, ein Nachfahre eben jenes Banquo zu sein.¹⁴¹

Grund für die Aufnahme dieses teils in Prosa teils in Versen verfassten Stückes in diese Untersuchung sind vor allem folgende Zeilen, die Macduff beim Anblick des getöteten Duncan in der dritten Szene des zweiten Aktes ausstößt:

¹⁴¹ Kindlers Literatur Lexikon. Band XXI, *Werke Sro-Trai*. Zürich: Kindler Verlag AG, 1965-1972. S. 9487.

MACDUFF Approach the chamber and destroy your sight
With a new Gorgon. Do not bid me speak:
See and then speak yourselves. (2.3.65-67)¹⁴²

Abgesehen von der Tatsache, dass Duncan die Kehle durchgeschnitten wird, er also (so gut wie) enthauptet worden ist, lässt sich aus dieser Szene alleine kaum eine Erklärung abgeben, warum Shakespeare hier die Figur der Medusa bemüht. Der Mythos handelt grob gesprochen von einem unheilbringenden Monster, bei dessen Anblick man in Stein verwandelt wird, von Perseus, dem Helden, der es schließlich zur Strecke bringt und von Athena seiner Schutzgöttin, der er das Haupt schließlich als Apotropaion überreicht. Der tugendhafte König würde sich zwar zum Helden dieses Mythos eignen, den man wie Alessandro Farnese durch allegorische Mittel als mit Weisheit und Vernunft herrschenden ausweist, jedoch ist es sein Haupt, das scheinbar als „new Gorgon“ bezeichnet wird. Man könnte auch annehmen, dass der Autor hier nur den überwältigenden Schrecken verdeutlichen möchte, den die Auffindung des ermordeten Königs auslöst, und Macduffs momentane Unfähigkeit zu sprechen, seine Versteinerung im Angesicht des Toten versinnbildlicht. Aber auch diese Erklärung scheint vor allem durch das Attribut „new“ weder passend noch befriedigend. Shakespeares Gorgone geht weit über eine oberflächliche Metapher für grausigen Schrecken hinaus und ist Teil eines allegorischen roten Fadens, der sich von der ersten bis zur letzten Szene des Stückes durchzieht.

Diesen roten Faden nennt Marjorie Garber in ihrem Aufsatz *Macbeth: The Male Medusa* aus dem Jahr 1987, der unter dem Titel *Shakespeare's „New Gorgon“* im von ihr mitherausgegebenen *Medusareader* (2003) in Auszügen veröffentlicht ist, den „Medusa complex“¹⁴³. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die in diesem Artikel dargelegten Deutungsmöglichkeiten der renommierten Shakespeareforscherin, jedoch wird jegliche von ihr gerne angewendete psychoanalytische Interpretation völlig außer Acht gelassen. Auch die Aufbereitung des hier festgestellten Medusakomplexes folgt einer anderen, für diese Diplomarbeit relevanteren Strategie und orientiert sich vornehmlich an den Hauptaspekten des antiken Mythos.

Duncans Tod ist gleichzeitig die Geburt der „new Gorgon“, jedoch handelt es sich dabei nicht um den König selbst, sondern Macbeth ist es, der sich durch die grausame Tat

¹⁴² Shakespeare, William: *Macbeth*. In: Braunmuller, A. R. (Hrsg.): *The new Cambridge Shakespeare*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1997, S. 152.

¹⁴³ Garber, Marjorie: *Shakespeare's „New Gorgon“*. In: Garber, Marjorie und Vickers, Nancy J.: *The Medusa Reader*. New York und London: Routledge, Tylor & Francis Books, Inc., 2003, S. 251.

zu diesem unheilbringenden Monster wandelt. Schon zu Beginn der Tragödie gibt Shakespeare Hinweise auf das bevorstehende Schicksal des tragischen Helden, als er bereits in der zweiten Szene einen Soldaten Folgendes über Macbeths Schicksal berichten lässt:

CAPTAIN [...]

For brave Macbeth – well he deserved that name –
Disdaining Fortune, with his brandished steel,
Which smoked with bloody execution,
Like Valour's minion carved out his passage
Till he faced the slave,
Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him,
Till he unseamed him from the nave to th'chaps
And fixed his head upon our battlements. (1.2.16-23)¹⁴⁴

Bewusst verweigert Shakespeare hier eine eindeutige Identifikation von „him“ und „he“ und erst durch Duncans nachfolgendes Lob auf Macbeth wird der Sieg über Macdonald deutlich. Macbeths Verwandlung vom loyalen Krieger zum mörderischen Verräter wird hier durch die gebrochene Grammatik und die vertauschbaren Identitäten vorweggenommen, genauso wie sein eigener gewaltsamer Tod.¹⁴⁵

Am Schluss des vorhergehenden Kapitels wird festgestellt, dass wenn Caravaggio ein (männliches) *Haupt der Medusa* malt, es als Warnung an sich selbst zu verstehen ist, als Spiegelung der eigenen Hybris, durch die man sich ins Verderben stürzt. Die Schuldgefühle des sein Tun und Handeln ständig aufs Neue reflektierenden Macbeth sind wesentlichster Bestandteil des Stückes, und tatsächlich beinhaltet keine andere Tragödie Shakespeares eine vergleichbare Anzahl an Monologen.¹⁴⁶ Der innere Konflikt des tragischen Helden führt vor allem nach der Auftragserteilung zum Meuchelmord an seinem treuen Weggefährten Banquo zu seelischen Qualen, die dazu führen, dass ihm der eben Gedungene als Geist erscheint. Voll Entsetzen spricht Macbeth die Erscheinung immer wieder an und es sind unter anderem folgende Zeilen, die dabei besonders unsere Aufmerksamkeit fordern:

MACBETH Thou canst not say I did it; never shake
Thy gory locks at me! (3.4.50-51)¹⁴⁷

Und etwas später in der Szene:

¹⁴⁴ Shakespeare: *Macbeth*, 1997, S. 105.

¹⁴⁵ Shakespeare: *Macbeth*, 1997, S. 105n.

¹⁴⁶ Kindler *Band XXI*, 1965-1972, S. 9487.

¹⁴⁷ Shakespeare: *Macbeth*, 1997, S. 178.

MACBETH Avaunt and quit my sight! Let the earth hide thee!
Thy bones are marrowless, thy blood is cold;
Thou hast no speculation in those eyes
Which thou dost glare with. (3.4.93-96)¹⁴⁸

Durch die blutigen Locken die der Geist Banquos gegen Macbeth zu schütteln scheint und seinen (ehemals) starrenden Blick evoziert Shakespeare das Bild einer Gorgone, die Macbeth völlig zu versteinern scheint. Unfähig, sich angemessen zu unterhalten wird der tragische Held von Lady Macbeth zurechtgewiesen und aufgefordert, Fassung zu bewahren, wie es sich für einen Mann gehört.

LADY MACBETH [...]
[To Macbeth] Are you a man?
MACBETH Ay, and a bold one, that dare look on that
Which might appal the devil.
LADY MACBETH O proper stuff!
This is the very painting of your fear; (3.4.57-61)¹⁴⁹

Macbeths Angstvorstellung ist Banquos Geist und gleichzeitig das Haupt der Medusa, eine Spiegelung des Monsters in ihm selbst, das ihm warnend sein eigenes schreckliches Schicksal verkündet. Vermeintlich mutig wagt er es, sich dem versteinernen Blick der Gorgo zu stellen, nicht jedoch ohne ihrem Fluch zu unterliegen. Erst als der Geist das Bankett verlässt erlangt er seine Fassung wieder und fühlt sich erneut menschlich/männlich. „Why so, being gone, / I am a man again“. (3.4.107-108)¹⁵⁰

In Macduff, Gegenpart zu und schließlich auch Sieger über Macbeth, entwirft Shakespeare wiederum eine Athena/Perseus Analogie, die sich nicht zuletzt in der außergewöhnlichen Geburt des Helden widerspiegelt. Genauso wie Athena ohne Mutter aus dem Körper ihres Vaters entsprungen ist, wird Macduff nicht von einer Frau geboren sondern „from his mother’s womb / Untimely ripped“ (5.8.15-16)¹⁵¹. In Shakespeares Zeit bedeutet ein Kaiserschnitt jedoch nicht bloß eine „unnatürliche“ Geburt, sondern es ist nicht nur wahrscheinlich, sondern sicher, dass die Mutter bei solch einem Eingriff stirbt.¹⁵² Macduff ist also ein Mann, ein Krieger, der durch einen anderen Mann, den Arzt, auf die Welt gebracht wird, und ähnlich wie Athena, die bereits ausgewachsen und in voller Rüstung das

¹⁴⁸ Shakespeare: *Macbeth*, 1997, S. 181.

¹⁴⁹ Shakespeare: *Macbeth*, 1997, S. 179.

¹⁵⁰ Shakespeare: *Macbeth*, 1997, S. 182.

¹⁵¹ Shakespeare: *Macbeth*, 1997, S. 234.

¹⁵² Shakespeare: *Macbeth*, 1997, S. 234n.

Licht der Welt erblickt, verneint er jegliche Assoziation mit den Schwächen des weiblichen Geschlechts.¹⁵³

Als Macbeth, der sich aufgrund der trügerischen Prophezeiung in Sicherheit wiegt, von den Umständen Macduffs Geburt erfährt, verweigert er vor Angst den Kampf. Erst durch die Beschimpfung seines Gegners erwacht noch einmal der tapfere ehrenhafte Krieger in ihm, der er ursprünglich gewesen ist.

MACBETH Accursèd be that tongue that tells me so,
For it hath cowed my better part of man;
And be these juggling fiends no more believed
That palter with us in a double sense,
That keep the world of promise to our ear
And break it to our hope. I'll not fight with thee.

MACDUFF They yield thee coward,
And live to be the shadow and gaze o'th'time.
We'll have thee, as our rarer monsters are,
Painted upon a pole and underwrit,
'Here may you see the tyrant'

Macbeth I will not yield
To kiss the ground before young Malcolm's feet
And to be baited with the rabble's curse.
Thou Birnam Wood be come to Dunsinane
And thou opposed being of no woman born,
Yet I will try the last. (5.8.17-32)¹⁵⁴

Durch den finalen Akt der Enthauptung wird das Monster Macbeth von der neuen Gorgone – bisher einem Zeichen des Bösen – schließlich zum neuen Gorgoneion, einem mächtigen Apotropaion, Warnung und Drohung zugleich gegen das Böse. Das Haupt Macbeths, mit dem Macduff in der letzten Szene die Bühne betritt, wird dem neuen König präsentiert und soll diesem als Symbol für den Sieg über Tyrannei und Verrat dienen. Wie auch das Gorgoneion zu einer positiven Kraft wird, als es sich Athena an ihren Schild heftet, wird Macbeths Kopf zum Sinnbild einer gerechten und weisen Herrschaft des neuen Königs.¹⁵⁵

Enter MACDUFF, with Macbeth's head

MACDUFF Hail, king, for so thou art. Behold where stands
Th'usurper's cursèd head. The time is free. (5.9.21-22)¹⁵⁶

Eine schottische Tragödie über Verrat und Königsmord auf die Bühne zu bringen, kurz nachdem ein Stuart den englischen Thron bestiegen hat – noch dazu mit einem seiner an-

¹⁵³ Garber: *Shakespeare's "New Gorgon"*, 2003, S. 253.

¹⁵⁴ Shakespeare: *Macbeth*, 1997, S. 234-235.

¹⁵⁵ Garber: *Shakespeare's "New Gorgon"*, 2003, S. 255.

¹⁵⁶ Shakespeare: *Macbeth*, 1997, S. 235.

geblichen Ahnherren als Protagonisten – ist bei dem strikten politischen Reglement, dem das englische Theater in diesem Zeitalter immer wieder unterworfen wird, durchaus problematisch zu nennen. Shakespeare deutet die Legende um Macbeth jedoch so geschickt im Sinne Jakobs I. neu, dass er trotz des brisanten Stoffes eine Staatsallegorie über das Ende einer tyrannischen Ära schafft und die Hoffnung auf eine gerechte Herrschaft unter dem Patronat von Weisheit und Vernunft äußert. Wie Perseus Athena das Haupt der Medusa als Apotropaion überreicht, bietet Shakespeare seinem neuen König den Kopf Macbeths als schützendes Symbol für die Herrschaft seines Hauses in England.¹⁵⁷

Während die politische Konnotation der Medusa in *Macbeth* durchaus dem klassischen Konzept des Mythos entspricht, ist die Gorgo in *Antony und Cleopatra* nicht mehr so einfach durch versteckte Anspielungen auf die Antike zu erklären. Völlig in Rage über die Nachricht von der Heirat Antonys mit Octavia bricht es aus Cleopatra gegenüber ihrer Dienerin und Vertrauten Charmian wütend heraus: „Though he be painted one way like a Gorgon, / The other way’s a Mars.” (2.5.118-119)¹⁵⁸. Aber was genau will uns die aufgebrachte Königin Ägyptens sagen, wenn sie uns ihren Geliebten, im Sinne einer doppeldeutigen optischen Illusion, einerseits als Medusa und andererseits als Mars beschreibt? Abgesehen von der hier eklatanten geschlechtlichen Diskrepanz, müsste dem Mythos zufolge das positive Gegenüber der Gorgone eigentlich Perseus sein, nicht Mars. Auch die Deutung als versteinernendes Schreckensbild greift hier kaum, denn Antony löst bei Cleopatra leidenschaftliche Liebe oder ebenso starke Wut aus, niemals jedoch ängstliches Erstarren. Waller B. Wigginton weist in seinem Aufsatz „*One way like a Gorgon*“: *An Explication of Antony and Cleopatra*, 1980 in *Papers of Language and Literature* erschienen, eine Abhängigkeit nicht von antiken Vorbildern, sondern von zeitgenössischen literarischen Werken nach.¹⁵⁹

Neben Edmund Spenser und Christopher Marlowe, deren Einfluss auf Shakespeare im Allgemeinen sicher nicht zu verachten, in dieser Untersuchung aber zu vernachlässigen ist stellt vor allem Sir Thomas Elyots *The Book named The Governor* für die Gorgo in *Antony und Cleopatra* die bedeutendste literarische Quelle dar. Dieses Handbuch über politische Theorie, Bildung und Moralphilosophie für die englische Oberklasse ist seit seiner

¹⁵⁷ Garber: *Shakespeare’s “New Gorgon”*, 2003, S. 256.

¹⁵⁸ Shakespeare, William: *Antony and Cleopatra*. In: Bevington, David (Hrsg.): *The new Cambridge Shakespeare*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1990, S. 136.

¹⁵⁹ Wigginton, Waller B.: „*One way like a Gorgon*“: *An Explication of Antony and Cleopatra*, 2.5.116-17. In: *Papers on Language and Literature*, Vol. 16, Issue 4, Fall 1980, S. 366-375.

erstmaligen Erscheinung 1531 eines der bekanntesten und meist gelesenen Werke seiner Zeit. Allein bis 1580 wird es mindestens siebenmal neu aufgelegt und selbst Jakob I. liest *The Governor* auf Geheiß seiner Lehrer im Rahmen seiner staatsmännischen Ausbildung. Anhand der großen sprachlichen Nähe ist es höchst wahrscheinlich, dass Shakespeare die politischen Abhandlungen Sir Elyots als Vorlage für *Henry V.* und *Troilus and Cressida* verwendet, aber auch Edward Hall und Raphael Holinshed nehmen wiederholt Anregungen aus dem Werk. Von besonderem Interesse für diese Untersuchung ist vor allem der zweite Teil des *Governors*, in dem Elyot die einem Herrscher und seinen Beamten angemessenen Tugenden beschreibt. Bei der Darstellung der Versöhnlichkeit – als wesentlicher Bestandteil der Sanftmut – bzw. ihres nicht zu wünschenden Gegenteils, finden wir folgende Ausführung, die hier in einiger Länge zitiert werden soll:¹⁶⁰

For who, beholding a man in estimation of nobility and wisdom by fury changed into an horrible figure, his face enfarced with rancor, his mouth foul and imbossed, his eyes wide staring and sparkling like fire, not speaking, but as a wild bull, roaring and braying out words despiteful and venomous; forgetting his estate or condition, forgetting learning, yea forgetting all reason, will not have such a passion in extreme detestation? Shall he not wish to be in such a man placability? Whereby only he should be eftsoons restored to the form of a man, whereof he is by wrath despoiled, as it is wondrously well described by Ovid in his craft of love.

Man, to thy visage it is convenient
Beastly fury shortly to assuage.
For peace is beautiful to man only sent,
Wrath to the beasts cruel and savage.
For in man the face swelleth when wrath is in rage
The blood becometh wan, the eyes fiery bright,
Like Gorgon the monster appearing in the night.

This Gorgon that Ovid speaketh of is supposed of poets to be a fury or infernal monster, whose hairs were all in the figure of adders, signifying the abundance of mischief that is contained in wrath.¹⁶¹

Bevor die schon deutlichen Analogien zu Shakespeares Gorgo gezogen werden, ist es noch wesentlich, zuvor einen Blick auf den Originaltext der hier übersetzten *Ars amatoria* von Ovid zu werfen. Denn während der Römer in seiner Anleitung für das Liebesleben an dieser Stelle sich an Frauen adressiert und ihnen verdeutlicht, dass Wut ihre Schönheit zerstört und die Männer verschreckt, übersetzt Elyot hier sowohl „femina“ als auch das neutrale „homines“ konstant mit Mann.

¹⁶⁰ Elyot, Sir Thomas: *The Book named The Governor*. In: *Everyman's Library*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1962, v-vii.

¹⁶¹ Elyot: *The Governor*, 1962, S. 111-112.

femina dicatur scribenti semper amator:
 illa sit in vestris, qui fuit ille, notis.
 si licet a parvis animum ad maiora referre,
 plenaque curvato pandere vela sinu,
 pertinet ad faciem rabidos compescere mores:
 candida pax homines, trux decet ira feras.
 ora tument ira: nigrescunt sanguine venae:
 lumina Gorgoneo saevius igne micant.
 (Ovid, *Ars amatoria*, Liber tertius 497-504)¹⁶²

Durch diese bewusst ungenaue Übersetzung und die darauf folgend Interpretation des Mythos verändert er Ovids Aussage auf drei signifikante Weisen: Erstens passt Elyot sie seinen Absichten an Ratschläge für das Verhalten ausschließlich nobler Männer an. Zweitens verwandelt er das funkensprühende Feuer in den Augen einer wütenden Frau in ein unbestimmtes nächtliches Monster, das er mit einem verärgerten Mann vergleicht. Und drittens bezeichnet er in seiner nachträglich angefügten Erklärung die Gorgonen als höllische Wesen, den Furien gleich, die eine mythologische Allegorie des Zornes darstellen.¹⁶³

Diese freie Auslegung der *Ars amatoria* Ovids ermöglicht es nun Shakespeare, die Bezeichnung Gorgo ohne weitere Diskrepanzen auf Antony anzuwenden. Der römische Feldherr zeichnet sich nämlich nicht nur durch die von Mars symbolisierten kriegerischen Fähigkeiten aus, sondern auch durch ein aufbrausendes Temperament und die Neigung zu Tobsuchtsanfällen. Dass Cleopatra tatsächlich diese Schattenseite der Leidenschaftlichkeit Antonys meint, wenn sie ihn als Gorgo bezeichnet, geht auch aus einer vorangehenden Textstelle im selben Akt hervor. Diese bezieht sich zwar nicht auf Antony direkt sondern auf den Boten, der ihr die Nachricht seiner Heirat mit Octavia bringt, jedoch wird die Deutung der Medusa als Furie bzw. umgekehrt noch deutlicher.

CLEOPATRA [...]

But there's no goodness in thy face, if Antony
 Be free and healthful – so tart a favour
 To trumpet such good tidings! If not well,
 Thou shouldst come like a Fury crowned with snakes,
 Not formal man. (2.5.38-42)¹⁶⁴

Auch wenn Cleopatra an späterer Stelle Antony als Eber von Thessalien bezeichnet, der vor Wut schäumt, lehnt sich das dafür verwendete „emboss'd“¹⁶⁵ deutlich an Elyots Be-

¹⁶² http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars3.html Ovid: *Ars amatoria*, zuletzt eingesehen am 25.01.2013.

¹⁶³ Wigginton: „*One way like a Gorgon*“, 1980, S. 370.

¹⁶⁴ Shakespeare: *Antony and Cleopatra*, 1990, S. 133.

schreibung eines vor Zorn rasenden und dadurch völlig entstellten und zum korrekten Handeln unfähigen Mannes an (hier „imbossed“¹⁶⁶).¹⁶⁷

Dass sich Shakespeare in *Antony und Cleopatra* an Elyots zeitgenössischer Interpretation der Gorgone orientiert, scheint eindeutig, denn erst als Allegorie der Wut erhält ihre Erwähnung an dieser Stelle Sinn und fügt sich in den – mit Macbeth natürlich nicht zu vergleichenden – Medusakomplex dieses Stückes nahtlos ein. Es muss aber an dieser Stelle auch deutlich erwähnt werden, dass die Darstellung einer fürchterlich wütenden Gorgone mit männlichen Attributen durchaus ihre Vorbilder in der Antike suchen könnte. Die Beschreibungen der archaischen – teilweise bärtigen – Medusa und vor allem ihrer rasenden, den Perseus verfolgenden Schwestern, entsprechen sowohl in Kunst als auch in Literatur dem Bild, das Shakespeare und vor ihm Elyot hier von einer Gorgo entwerfen. Auch die Analogie zwischen Medusa und den Furien als infernale Monster existiert spätestens seit Dantes *Divina Commedia* und ist, bedenkt man die rachsüchtige Jagd auf Perseus, vielleicht gar nicht völlig von der Hand zu weisen.

4.5. Francis Bacon – *De Sapientia Veterum* (1609)

Francis Bacon (1561-1626) bemängelt in seinem Vorwort zu *De Sapientia Veterum* (1609) gleich zu Beginn, dass (antiken) Fabeln ein großer Interpretationsspielraum innewohnt und die poetische Behandlung derselben mit genügend Talent und Kreativität zu einer Vielzahl von Bedeutungen führen kann. Er denkt wohl an Sir Elyot und seinesgleichen, wenn er außerdem weiter schreibt: „But this procedure has already been carried to excess; and great numbers, to procure the sanction of antiquity to their own notions and inventions, have miserably wrested and abused the fables of the ancient.“¹⁶⁸ Er hingegen erklärt es zu seinem höheren Ziel, die versteckten Ratschläge und Allegorien der Alten, die „sacred relics, gentle whispers, and the breath of better time“¹⁶⁹ in ihrer originalen Bedeutung zu erhalten und sie in ihrer Vielschichtigkeit nur zu erklären und aufzubereiten.

¹⁶⁵ Shakespeare: *Antony and Cleopatra*, 1990, S. 218.

¹⁶⁶ Elyot: *The Governor*, 1962, S. 111.

¹⁶⁷ Wigginton: „*One way like a Gorgon*“, 1980, S. 373.

¹⁶⁸ Bacon, Francis: *Essays and Wisdom of the Ancients*. Cambridge: University Press. 1834, S. 318.

¹⁶⁹ Bacon: *Wisdom of the Ancients*, 1834, S. 321.

The like, indeed, has been attempted by others; but, to speak ingenuously, their great and voluminous labors have almost destroyed the energy, the efficacy, and grace of the thing; whilst, being unskilled in nature, and their learning no more than that of commonplace, they have applied the sense of the parables to certain general and vulgar matters, without reaching to their real purport, genuine interpretation, and full depth. For myself, therefore, I expect to appear new in these common things, because, leaving untouched such as are sufficiently plain and open, I shall drive only at those that are either deep or rich.¹⁷⁰

Während seines Wirkens als Staatsmann, Philosoph, Naturwissenschaftler und Schriftsteller erhält sich Bacon Zeit seines Lebens ein großes Interesse für Sprache und die Kommunikation von Wissen und Information. Diese Neigung manifestiert sich unter anderem auch in den zahlreichen Experimenten seiner eigenen Werke, wenn er sowohl formale Traktate, polemische Diskurse, Aphorismen, Essays, Historien und Utopien verfasst. Für seine 1609 veröffentlichte Abhandlung *De Sapientia Veterum* entscheidet er sich zur Interpretation der allegorischen Bedeutung 31 verschiedener klassischer Mythen. Dieses auf Latein verfasste, in seinem Umfang überschaubare Werk, verschafft dem Schriftsteller erstmals europaweit Bekanntheit und wird noch zu seinen Lebzeiten sowohl ins Italienische (1618) als auch ins Englische (1619, *The Wisdom of the Ancients*) übersetzt.¹⁷¹

Entgegen seinem doch polemischen Vorwort, die klassischen Mythen seien bereits zur Genüge als Vehikel für die Ideen ihrer zahlreichen Interpreten ausgenutzt worden, verfolgt er in *De Sapientia Veterum* keineswegs weniger das Ziel, seine Ideen durch antike Allegorien zu transportieren und ihnen den Anspruch ewiger Gültigkeit zu geben. Entgegen seinem anfänglichen Zugeständnis der freien Interpretierbarkeit mancher Fabeln versucht er, durch die besondere Betonung der Authentizität der verwendeten Mythen und ihren Jahrhunderte überdauernden Wahrheitsanspruch die Glaubwürdigkeit der eigenen Interpretation hervorstreichen. *The Wisdom of the Ancients* soll daher, so behauptet zumindest Perez Zagorin in seiner Arbeit über *Francis Bacon* (1998), eher als eine raffinierte literarische Übung betrachtet werden, bei der Bacon durch die Adaptierung klassischer Fabeln der Verbreitung seiner eigenen Philosophie Vorschub zu leisten versucht.¹⁷²

Der Aufbau seiner der Anzahl der Mythen angepassten 31 Kapitel folgt immer dem grundsätzlichen Schema zuerst die Fabel nachzuerzählen und anschließend die Bedeutung der für ihn wesentlichsten Punkte darzulegen. Wie bereits im Kapitel zu Shakespeare festgestellt wird, mangelt es im Elisabethanischen und anschließendem Jakobinischen Zeitalter

¹⁷⁰ Bacon: *Wisdom of the Ancients*, 1834, S. 322.

¹⁷¹ Zagorin, Perez: *Francis Bacon*. Princeton: Princeton University Press, 1998, S. 68 und 175.

¹⁷² Zagorin: *Francis Bacon*, 1998, S. 68-70.

in England nicht an Übersetzungen antiker Autoren oder mythologischer Handbücher und Nachschlagewerke. Eines der bekanntesten, Natalis Comes' *Mythologiae* (1551), dient auch Bacon als unerlässliche Quelle der reichhaltigen antiken Sagenwelt. Obwohl Comes, wie nach ihm Bacon, die Mythen in Form von Fabeln aufbereitet und der Philosoph durchaus Anlehnungen an seiner Vorlage nimmt, entstammen die Nacherzählungen, die er jedem Kapitel voranstellt, völlig seiner eigenen Feder. Mit absoluter Zielsicherheit extrahiert er aus ihnen Metaphern und Symbole, die seinem Konzept von Natur und Wissenschaft entsprechen und stellt so Literatur in den Dienst der Philosophie.¹⁷³

Das generell große Interesse seiner Zeit an Politik, Staat und Verwaltung lässt sich schon an Elyots *The Book named the Governor* ablesen. Auch Bacon beschäftigt sich mit diesen Themen eingehend. Vor allem der Zusammenhang von Expansion, Krieg und die Nutzbarmachung von Logik gepaart mit umfangreichem politischem Wissen, interessiert ihn und findet auch in *De Sapientia Veterum* Eingang.¹⁷⁴ Der für diese Arbeit wesentliche Perseusmythos wird im siebten Kapitel mit dem Zusatz im Titel *sive Bellum* behandelt und Bacon erklärt: „Fabula de Belligerandi ratione & prudentia conflictata videtur.“¹⁷⁵

Die Sage um Perseus und Medusa wird hier in straffer Form ohne Vor- oder Nachgeschichte des Helden hauptsächlich auf die direkte Konfrontation beschränkt wiedergegeben. Das Aussehen der Gorgonen wird dabei an keiner Stelle explizit zur Sprache gebracht, Medusa wird nur als Monster bezeichnet, dessen grausiger Anblick den Betrachter versteinert. Den Auftrag, das Ungeheuer zu töten, erhält Perseus von Pallas Athene direkt, neben ihr und Merkur unterstützt außerdem noch Pluto den Helden mit magischem Equipment. Auch den Besuch bei den Graien schildert Bacon, jedoch muss Perseus die Halbschwwestern der Gorgonen nicht erst dazu zwingen, ihm den Weg zu weisen, sondern sie leihen ihm – freiwillig wie es scheint – ihren einzigen Zahn und ihr einziges Auge für den bevorstehenden Kampf.

Wie auch Francis Bacon aus diesem Mythos drei bedeutende Lehren zur gekonnten Kriegsführung ableitet, gibt es in seiner Darstellung ebenso drei Punkte, die für die Untersuchung Medusas an dieser Stelle wesentlich erscheinen.

¹⁷³ Zagorin: *Francis Bacon*, 1998, S. 6-73.

¹⁷⁴ Zagorin: *Francis Bacon*, 1998, S. 152.

¹⁷⁵ Bacon, Francis: *De Sapientia Veterum*. Amsterdam: Henricum Wetstenium, 1684, S. 22.

[...] justa & honorifica subsit belli causa. Id enim & alacritatem tum militi bus, tum populis impensas conferenti-bus addit: & Societates aperit, & conciliat, & plurimas denique commoditates habet. Nulla autem belli ausa magis pia sit, quam dehellatio Tyrannidis, sub qua populus fuccumbit, & prosternitur sine animis & vigore, tanquam sub aspect Medusae.¹⁷⁶

Schon eingangs in der Fabel spielt Bacon deutlich auf die von ihm intendierte Assoziation zwischen Medusa und der Tyrannei an, wenn Perseus von Pallas um das Haupt der Medusa deswegen ausgesendet wird, weil sie großes Unheil und Verwüstung über die Menschen des Westens gebracht hat. Diese Verbindung erinnert sicherlich auch an Macbeth, der sich als Verräter und Tyrann schließlich selbst zu einer neuen Gorgo wandelt. Für Bacon dient diese Allegorie vor allem als Legitimierungsgrund für kriegerische Unternehmungen, denn wenn Volk, Heer und Verbündete von der gerechten Sache überzeugt sind, ist die Unterstützung und Versorgung für den Feldzug sichergestellt.

Tertio prudenter additur; quod cum tres Gorgones fuerint (per quas Bella repraesentantur) Perseus illam delegerit, quae fuerit Mortalis; hoc est, bellum ejus conditionis, quod confici, & ad exitum perducı posset, nec vastas aut infinitas spes persecutes est.¹⁷⁷

Der Rat Bacons, keine verlorenen Schlachten zu schlagen, ist sicher nicht nur in der Politik ein guter, interessant ist hier aber vor allem, dass er, um seine Lehre zu verdeutlichen, die Dreiheit der Gorgonen unterstreicht. Betrachtet man nämlich die in dieser Arbeit behandelten Texte, Bilder und Skulpturen, muss man feststellen, dass Medusas Schwestern spätestens seit Ovid nicht mehr zur Sprache gebracht worden sind. Vergil bevölkert zwar seine Unterwelt mit „Gorgones“¹⁷⁸, beschränkt aber deren Zahl an keiner Stelle auf drei, noch erklärt er hier irgendwelche Herkunfts- oder Verwandtschaftsverhältnisse. Dies gilt ebenso für die zeitgenössischen in Mehrzahl auftretenden Gorgonen bei Shakespeare und Elyot oder wie noch festzustellen sein wird, bei Milton und Pope. Bacon bestätigt mit diesem ausdrücklichen Hinweis ohne erkennbares Vorbild, abgesehen von einer gründlichen Kenntnis des antiken Materials, mehr denn je die Auslegung der Mythen in seinem Sinne.

Mit dem letzten Punkt bedient Bacon wiederum die seit der Antike bestehende Tradition des Gorgoneions als Abwehr gegen das Böse bzw. im weiteren Sinne als politische Allegorie auf die von der Göttin Pallas Athene übertragenen Tugenden des Herrschers.

¹⁷⁶ Bacon: *De Sapientia Veterum*, 1684, S. 22.

¹⁷⁷ Bacon: *De Sapientia Veterum*, 1684, S. 23.

¹⁷⁸ Virgil: *Aeneis*, 2002, S. 236.

Gestatio capitis Medusae in scuto; liquide nullum praesidii genus huic ob praestantiam comparari possit. Unicum enim facinus insigne, & memorabile foeliciter gestum, & perpetratum, omnes inimicorum motus cohibet, atque malevolentiam ipsam stupidam reddit.¹⁷⁹

Die Analogie mit Shakespeares *Macbeth* soll an dieser Stelle nicht überstrapaziert werden, vor allem da über das vermeintliche Naheverhältnis dieser beiden Schriftsteller schon mehr als genug spekuliert worden ist. Nichtsdestotrotz entspricht die Umwandlung des enthaupteten Königsmörders in der schottischen Tragödie dem Symbol für die Befreiung von Tyrannei und Verrat deutlich auch Bacons Interpretation des Gorgoneions am Schild der Athena. Wenn also auch auf weniger plakative Art, kann man auch für die englische Renaissance die politische Bedeutung der Medusa nachweisen, die inhärente sexuelle Komponente scheint jedoch, zumindest bei Shakespeare und Bacon völlig zu fehlen. Über die unbestimmten Geschlechterrollen in *Macbeth* wird zwar ausführlich in der Forschung diskutiert und Garber schlägt in diesem Zusammenhang auch eine Deutung der Gorgo vor, jedoch orientiert sich diese so stark an der Psychoanalyse, dass sie für diese Untersuchung nicht herangezogen werden soll.¹⁸⁰ Der Umstand, dass in *Antony und Cleopatra* Medusa dann ausdrücklich männlich ist, spricht zwar für das Interpretationspotenzial der Figur, verhindert jedoch jegliche (weiblich) sexuelle Konnotation. Erst im Barock kommt dieser Aspekt der Medusa (wieder) zur vollen Entfaltung, vor allem in der Kunst am europäischen Festland, wie man im anschließenden Kapitel über Rubens erkennen wird. Das puritanische England geht auch im weiteren Verlauf des 17. und 18. Jahrhundert eher konservativere Wege, doch wird man bei Milton feststellen müssen, dass eine spezifisch geschlechtliche Deutung im British Empire durchaus bekannt ist.

4.6. Peter Paul Rubens – *Haupt der Medusa* (um 1617)

Die Werke des flämischen Künstlers Peter Paul Rubens (1577-1640) gelten mit ihren fleischig-üppigen, oft nackten und in Vielzahl auftretenden Gestalten in ungeheurer dynamischen Bildkompositionen mit leuchtender Farbkraft heute als Inbegriff der Barockmalerei nördlich der Alpen schlechthin. So innovativ sein freier und kraftvoller Stil aber auch sein mag, entwickelt er sich ganz ohne Zweifel aus der Tradition der Renaissance und des Manierismus, wenn es Rubens auch gelingt seine Vorbilder schließlich zu übertreffen und neue Gestaltungsmittel für die Kunst zu entdecken. Neben seiner umfassenden humanisti-

¹⁷⁹ Bacon: *De Sapientia Veterum*, 1684, S. 25.

¹⁸⁰ Garber: *Shakespeare's "New Gorgon"*, 2003, S. 249-250.

schen Bildung, die für ihn bereits in frühem Alter beginnt, zählt unter anderem auch der als Romanist und „pictor doctus“ geltende Otto van Veen zu seinen Lehrmeistern. Es ist anzunehmen, dass Rubens neben dem Bekanntheitsgrad und der Anerkennung die man van Veen in Antwerpen zu jener Zeit entgegenbringt, sich vor allem durch die Gelehrtheit des älteren Künstlers und sein gegenreformatorisches Wirken angezogen fühlt. In etwa von 1594 bis 1600 arbeitet Rubens in der Werkstatt van Veens, die zu den produktivsten Kunstzentren Antwerpens zählt, und beobachtet die Entwicklung seines Meisters, der sich von seinen manieristischen Vorbildern zu lösen beginnt und einen frühen flämischen Barock ausbildet, den der Schüler schließlich auf seinen Höhepunkt führen wird.¹⁸¹

Nach seiner Ausbildung verbringt Rubens acht Jahre in Italien, die er für intensive Studien der italienischen Kunst nutzt, aber auch selbst malerisch für den Herzog Vincenzo Gonzaga in Mantua, ebenso in Rom und sogar Spanien tätig ist. Seine umfassende Bildung und Weltgewandtheit, die er in diesen Jahren noch weiter vervollkommen, verschaffen ihm neben dem künstlerischen Talent schließlich den Posten des Hofmalers im Dienste Erzherzog Albrechts VII. von Habsburg, Statthalter der Niederlande. In dessen Auftrag arbeitet Rubens jedoch nicht nur als Künstler, sondern er reist immer wieder in diplomatischer Mission an den französischen, spanischen und auch englischen Hof.¹⁸²

Zweifellos kennt Rubens dank seiner italienischer Reisen und seiner umfassenden Studien sowohl Caravaggios *Haupt der Medusa* als auch die Anekdoten, die Vasari in seinen *Vitae* über Leonardos verschollene *Medusa* erzählt. Das Haupt der Medusa als Staats- und Tugendallegorie im Allgemeinen ist dem bedeutenden Maler außerdem nicht zuletzt aus dem Vorbild seines früheren Lehrmeisters vertraut und findet sich wiederholt in seinen Skizzen, Gemälden und Stichvorlagen. Eine Radierung Theodor van Thuldens, um die Jahre 1635-1642 nach Rubens entstanden, zeigt *Die Ernennung des Infanten Ferdinands zum Statthalter der Niederlande durch Philip IV* (Abb. 26) und weist einen prominenten Medusenschild auf, der in seiner Gestaltung und allegorischen Bedeutung stark an van Veens *Alessandro Farnese* erinnert. Auch in anderen Gemälden findet das Gorgoneion Anwendung, wie in – thematisch naheliegend – *Perseus befreit Andromeda* (Abb. 27), das um 1620 entsteht, oder auch in mehreren sogenannten Occasio Darstellungen wie z.B. im späteren *Der siegreiche Held greift nach der Gelegenheit [Occasio] Frieden zu schließen* von 1636 (Abb. 28). Die Bedeutung der Medusa reicht hier vom bloß identifizierenden

¹⁸¹ Campell: *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art*, 2009, S. 457.

¹⁸² Brockhaus, *Der Große: Neunter Band PHB-SAC*. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1977¹⁸, S. 592-593.

Attribut der Göttin (bzw. des Helden), über bekannte Tugendallegorien bis hin zu komplexen mythologischen Anspielungen mit sexuellem Unterton.¹⁸³

Es lässt sich also anhand von Rubens Werken durchaus feststellen, dass der Künstler nicht nur mit der Darstellungstradition des Medusenschildes vertraut ist, sondern sie auch variantenreich einzusetzen versteht. Umso interessanter ist es, als er diesem Sujet ein eigenständiges Werk widmet und für sein *Haupt der Medusa* (Abb. 29) eine völlig differente Bildkomposition wählt. Das vermutlich um das Jahr 1617/18 entstehende Gemälde ist eines von vielen, das Rubens nicht als Auftragsarbeit durchführt sondern aus privatem Antrieb und rein künstlerischem Interesse schafft. Ganz entgegen der Konvention eines emblematischen, ikonenhaften Gorgoneions entscheidet sich Rubens für eine deutlich barocke, humanistisch belehrende Komposition. Er betont weniger den symbolischen, apotropäischen Aspekt der Medusa, sondern zieht Detailrealismus und exakte Quellenwiedergabe vor. Dieses Konzept entspricht völlig dem barocken Ideal von Belehrung durch Überzeugung und ist ein Prinzip, das vor allem in der Kunst der Gegenreformation Anwendung findet. Auf einer rechteckigen, querformatigen Leinwand (68,5 x 118 cm) malt Rubens das eben abgetrennte und zu Boden gefallene Haupt der Medusa, im Tode schon grausig-fahl, aus dessen frischem Blut immer neue Schlangen hervorquellen. Der versteinende Blick ist gebrochen, beinahe rechtzeitig so scheint es, bevor ihm der Betrachter, dem er sich im Toteskampf noch zuwenden will, zum Opfer fällt. Seine Überzeugungskraft erlangt das faszinierende Gemälde vor allem durch den enormen Detailrealismus bei der Darstellung der Unzahl an kreichenden und fleuchenden Reptilien.¹⁸⁴

Wenn auch lange Zeit in der Forschung für das Getier ein „Subter“, also ein zweiter „Unter“-Maler diskutiert worden ist, geht man heute davon aus, dass das Haupt der Medusa der alleinigen Autorenschaft Rubens zuzuschreiben ist. Grundsätzlich ist es aber weder für Rubens im Speziellen, noch für das Barock im Allgemeinen, eine Seltenheit, wenn Gehilfen das Werk eines Meisters vollenden oder Tiere, Pflanzen etc. von Spezialisten ausgeführt werden. Anhand stilistischer Vergleiche scheint es aber eher unwahrscheinlich, dass der dafür meist in Betracht gezogene Frans Snyders für die „hart[e], kernig[e], wie gläsern

¹⁸³ Rosenthal, Lisa: *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2005, S. 178-179 und 187.

¹⁸⁴ Hoffmann: *Zauber der Medusa*, 1987, S. 152.

wiedergegeben[e]“¹⁸⁵ Oberflächengestaltung der Reptilien im *Haupt der Medusa* in Frage kommt. Auch Rubens selbst scheint, nach den Aufzeichnungen eines Zeitgenossen, der Meinung zu sein, dass er seinen langjährigen Mitarbeiter bei der Darstellung von lebendigen Tieren bei weitem übertrifft. Tatsächlich ist die überwältigende Präsenz und Lebensechtheit der medusischen Schlangen von unvergleichlicher Qualität. Aber nicht nur die Lebensechtheit der Reptilien ist beeindruckend, Rubens legt, wie bereits Leonardo und Caravaggio vor ihm, größten Wert auf zoologische Korrektheit bei den akribisch genau geschilderten, unterschiedlichen Spezies und unterscheidet sogar deutlich männliche von weiblichen Tieren, vornehmlich bei den Vipern. Als wissenschaftliche Vorlage dient ihm dazu höchst wahrscheinlich Konrad Gesners naturkundliches Werk über Schlangen, in dessen Besitz Rubens nachweislich ab 1613 ist. Nicht nur optisch entspricht die Darstellung der Vipern dem zeitgenössischen Wissensstand, sondern auch in ihrem Verhalten zeigt sich ein penibler Detailrealismus, aufgrund dessen das Gemälde in den letzten Jahren unter Verdacht der Misogynie geraten ist.¹⁸⁶

Der generative Akt, in dem Rubens die Schlangen zeigt, ist unter anderem in mehreren Emblemhandbüchern des 16. Jahrhunderts zu finden und lässt sich einerseits als Allegorie auf die Böartigkeit der Frauen und ihre verderbliche Geschwätzigkeit lesen, andererseits als dafür zu Recht erhaltene Strafe. In *MEDICI EMBLEMATA* von Hadrianus Junius zum Beispiel, das erstmals 1565 in Antwerpen erscheint, sieht man auf dem Emblem Nummer 38, mit dem Titel *Femina Improba* (Abb. 30), wie eine weibliche Viper dem Männchen in den Kopf beißt und man findet folgende Inschrift dazu angegeben: “Cum ruit in venerem, blanditur Echidna marito, / Mox satura insertum praescidit ore caput, / Improba palpat, tentigine feruida coniunx; / Continuo lectum poscita anhela viri.”¹⁸⁷ Ein Detail aus Rubens *Haupt der Medusa* (Abb. 31) demonstriert ein eben solches Verhalten einer „Bösen Frau“, dessen wissenschaftlicher Wahrheitsgehalt sich auf antike Schriftsteller und Naturkundige wie Plinius oder Herodot beruft. In *LA MOROSOPHIE* (Lyon 1553) erklärt uns Guillaume de la Perrière in seinem 65. Emblem (Abb. 32) außerdem noch Folgendes: “Quand le serpent de la Viper sort, / La mere meurt, et il vit par son aage: / Qui

¹⁸⁵ Prohaska, Wolfgang: *Das Haupt der Medusa*. In: Kräftner u.a. (Hrsg.): *Rubens in Wien*. Ausstellungskatalog des Liechtensteinmuseums, des Kunsthistorischen Museums und der Gemäldegalerie der Bildenden Künste Wien, Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2004, S. 226.

¹⁸⁶ Prohaska: *Das Haupt der Medusa*, 2004, S. 226.

¹⁸⁷ Henkel und Schöne: *Emblemata*, 1967, S. 661.

parle trop se prépare à la mort, / Et donne via à son parler volage.”¹⁸⁸ Selbstverständlich bildet der quellentreue und der humanistischen Belehrung verpflichtete Rubens auch den aus Strafe tödlichen Geburtsakt der Viper ab, auch wenn Johannes Sambucus in einem weiteren *EMBLEMATA* (Antwerpen 1564) das Männchen dazu lamentieren lässt: “Quid mihi post mortem natorum illa vltio prodest, Quod matrem nixus corripuere nece?”¹⁸⁹

Es ist immer Vorsicht geboten, wenn man an ein Gemälde, das vor mittlerweile fast 400 Jahren entstanden ist, Wertemaßstäbe unseres heutigen Geschlechterverständnisses anlegen möchte, jedoch ist der dem *Haupt der Medusa* inhärente, frauenfeindliche Kontext dem gebildeten Zeitgenossen mit Sicherheit bewusst und von ihm vermutlich sogar geschätzt. Rubens fügt also in seiner deskriptiven, belehrenden Komposition der bekannten moralisierenden und politischen Bedeutung der Medusa deutlich die Komponente der „männlich-misogyne[n] Phantasie über die Weibermacht“¹⁹⁰ hinzu, die sich hauptsächlich aus der Angst vor der unheimlichen Fähigkeit der Frauen zu gebären, speist.

Für Freud und seinesgleichen ist die komplexe Figur der Medusa ein unerschöpflicher Quell an pathologisch, sexuellen Interpretationsmöglichkeiten und die Psychoanalyse findet hier beginnend von der Kastrationsangst bis zum Penisneid sämtliche bedeutende Traumata versinnbildlicht. Die Analogie der Medusa mit dem (biologischen) weiblichen Geschlecht ist jedoch keine Erfindung des 19. und 20. Jahrhunderts, sondern kann auch für das 17. Jahrhundert als so geläufig gelten, dass sie ohne weitere Erklärungen auskommt. Das Titelblatt eines anatomischen Atlases *Catoptrum Microcosmicum* von Johann Remmelin, der 1619 erstmals in Augsburg erscheint, zeigt zum Beispiel einen offensichtlich schwangeren, weiblichen Torso, dessen Geschlecht durch das Haupt der Medusa verdeckt bzw. symbolisiert ist. Die Tatsache, dass die Figur ansonsten kopflos – enthauptet – dargestellt ist, verstärkt die Brisanz dieser Ikonographie mit Sicherheit noch weiter.¹⁹¹

Rubens Medusa fasziniert ihre Betrachter noch heute sicher mit ihrer kunstfertigen Ausführung und ihrem intellektuellen Gehalt, vor allem aber durch den grausig schönen Zwiespalt der weiblichen Figur und dem ekelregenden Getier. Constantijn Huygens (1596-1687), Dichter und Sekretär mehrerer niederländischer Statthalter, beschreibt in seinen Tagebüchern von 1629-1630 die Wirkung, die dieses Gemälde auf ihn ausübt mit solchen Worten:

¹⁸⁸ Henkel und Schöne: *Emblemata*, 1967, S. 662.

¹⁸⁹ Henkel und Schöne: *Emblemata*, 1967, S. 660.

¹⁹⁰ Prohaska: *Das Haupt der Medusa*, 2004, S. 226.

¹⁹¹ Rosenthal: *Gender, Politics, and Allegory*, 2005, S. 184-185.

De multis [von Rubens Arbeiten] unam videor mihi perpetuò ob oculos habere, quam inter magnificam suppellectilem vir amivus Nic. Sohierus Amstelodami spectandam, aliquando exhibuit. Medusae abscissum caput est, anguibus, qui de capillitis nascuntur, implicatum. In eo pulcherrimae mulieris gratiosum adhuc et recenti morte tum foedissimorumque reptilium inuolucro horridum aspectum, tam ineffabili industria miscuit, ut subito terrore perculsum spectatorem (velari n.(eme) tabella solet) ipsa tamen rei diuitate, quod viuida venustaque delectet.¹⁹²

Im Zusammenhang mit der komplexen Bedeutung dieser sich ab 1685 in der kaiserlichen Sammlung befindenden und seit 1876 in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums ausgestellten *Medusa* ist der Umstand, dass sie auch hier bis gegen Ende des 20. Jahrhunderts zeitweise mit einem Vorhang vor den Blicken der Besucher verborgen gewesen ist, weit mehr als eine unterhaltsame Anekdote. Ausgewählte Bilder einer Sammlung zeitweise zu verhängen, ist eine Praktik, die, wie auch Huygens Erzählung bestätigt, seit dem 17. Jahrhundert durchaus üblich ist und der nicht immer besondere Bedeutung beigemessen werden muss. Im Falle von Rubens' *Medusa* beschwört diese Vorgehensweise aber sowohl die unheimlichen Mächte des Gemäldes verstärkt hervor, als auch das unbändige Verlangen, trotz der Gefahr hinter den Vorhang zu sehen. Es ist wie das *Dulce Venenum* des Johannes Sambucus (*EMBLEMATA*, 1564), dessen Genuss zwar tödlich, aber unwiderstehlich wirkt: „du spürst es nicht, es labt dich, während es dich verzehrt, und mit den Gütern schmilzt das Leben vorzeitig dahin.“¹⁹³ Aus Huygens Betrachtung der *Medusa* scheint sich aber gleichzeitig eine Lösung für diesen Zwiespalt ablesen zu lassen. Durch ein reflektiertes Beschauen des Werkes und Anerkennung der künstlerischen Leistung lassen sich neben dem ersten Schrecken auch die Lebendigkeit und der Reiz der Darstellung erkennen. Der versteinernde Blick der *Medusa* wird damit außer Kraft gesetzt und die tödliche Gefahr gebannt, sodass die weibliche Schönheit unbeschadet genossen werden kann.¹⁹⁴

4.7. John Milton – *Comus* (1637) und *Paradise Lost* (1667/1674)

John Miltons (1608-1674) im Jahr 1637 erschienenenes Stück *Comus* ist die ausgearbeitete, literarische Fassung von *A Maske presented at Ludlow Castle, 1634: before the Right Honorable, John Earl of Bridgwater, Lord President of Wales*. Wie bereits zuvor das Stück *Arcades* (1633) schreibt er auch *Comus* als Auftragsarbeit für die adelige Familie Bridgwater, deren Kinder Lady Alice Egerton, Thomas Egerton und ihr älterer Bruder Lord Brackley die Hauptrollen besetzen. Als Anlass für das Maskenspiel gilt die kürzlich

¹⁹² Rosenthal: *Gender, Politics, and Allegory*, 2005, S. 280, N. 47.

¹⁹³ Henkel und Schöne: *Emblemata*, 1967, S. 660-661.

¹⁹⁴ Rosenthal: *Gender, Politics, and Allegory*, 2005, S. 184.

zuvor durchgeführte Erhebung des Earls of Bridgwater zum Lord President of Wales und die damit verbundene Amtseinsetzung in Ludlow Castles in Shropshire. Maskenspiele erfreuen sich vor allem in der Spätrenaissance, dem Barock und Rokoko, zurückgehend auf die Tradition der italienischen Commedia dell'Arte, großer Beliebtheit an den (englischen) Höfen und sind meist begleitet von Kostümbällen und anderen Lustbarkeiten zur Zerstreuung der adeligen Gesellschaft. Vor allem dienen sie der momentanen Befreiung des oft starren Zeremoniells und der strengen Sitten und zeichnen sich oft durch Frivolitäten und theatralische Effekte aus. Miltons *Comus* hingegen zählt zu den weit anspruchsvolleren Werken dieser Art und überflügelt auch durch seine künstlerische Umsetzung unter der Aufsicht des Tanzlehrers der Bridgwater die üblichen Hofmaskenspiele. Deutlich spiegeln sich in dieser Jugendsichtung sowohl die intensiven humanistischen Studien und Gelehrsamkeit als auch die puritanische Tugendhaftigkeit des Autors wieder.¹⁹⁵

Näher dem ethisch-philosophischen Theater als dem üblichen Maskenspiel, handelt das Stück von der sittsam-keuschen, jungen Tochter des Grafen, die im Wald verirrt auf den bösen Zauberer Comus trifft, Sohn des Bacchus und der Circe, der dort umgeben von seinem monströsen Hofstaat sein Unwesen treibt. Während sich ihre Brüder verzweifelt auf die Suche nach ihr begeben, widersteht die junge Lady sämtlichen, verwegenen Verführungskünsten von Comus und kann schließlich, gerade noch rechtzeitig bevor sie dem bösen Zauberer durch Magie doch noch zum Opfer fällt, gerettet werden. Von besonderem Interesse ist dabei die Szene als die älteren Brüder bestürzt über die Abwesenheit ihrer Schwester, über ihren Verbleib und die Gefahren, denen sie bzw. ihre Tugend nun ausgesetzt ist, debattieren. Dabei offenbart sich deutlich Miltons eigene Bildung, die er, zu dieser Zeit selbst noch Student, in gelehrten Anspielungen sowohl philosophischer als auch mythologischer Natur beeindruckend demonstriert. Um die Reinheit und beständige Sittsamkeit seiner Schwester zu unterstreichen, verwendet der ältere der beiden Brüder neben einem Verweis auf die – ebenfalls jungfräuliche – Göttin Diana, folgende Metapher:¹⁹⁶

What was that snaky-headed Gorgon shield
That wise Minerva wore, unconquer'd virgin,
Werewith she freezed her foes to congeal'd stone,
But rigid looks of chaste austerity,
And noble grave that dash'd brute violence
With sudden adoration and blank awe? (447-452)¹⁹⁷

¹⁹⁵ Broadbent, J. B.: *MILTON: COMUS and SAMSON AGONISTES*. London: Edward Arnold Ltd., 1961, S. 7-10.

¹⁹⁶ Broadbent: *COMUS*, 1961, S. 22-23.

¹⁹⁷ Milton John: *Comus and other Poems*. London: Oxford University Press, 1968, S. 58-59.

Die wehrhafte Keuschheit der Göttin Minerva/Athene und ihr Medusenschild dienen Milton jedoch nicht nur als bloße Verdeutlichung der Reinheit der jungen Lady, sondern versinnbildlichen gleichzeitig auch eine weit tieferliegende Problematik, die sich zwischen den Zeilen von *Comus* verbirgt. Um dieser auf den Grund zu gehen, ist es sinnvoll, sich noch einmal Ovids Erzählung des Mythos unter Berücksichtigung einiger wesentlicher Details zu vergegenwärtigen: Medusa ist eine jungfräuliche Dienerin Athenas, als sie von Poseidon, Herrscher des Meeres, im Tempel der Göttin vergewaltigt wird. Aus Rache für diese frevelhafte Tat verwandelt Athena das einst wunderschöne Haar Medusas – des Opfers (!) – in ekelerregende Schlangen und sie wird zum Monster, bei dessen Anblick der Betrachter zu Stein erstarrt. Um die Bestrafung noch zu krönen, unterstützt die Göttin den jugendlichen Helden Perseus bei der Enthauptung Medusas und empfängt das Gorgoneion anschließend von diesem als Geschenk, das sie fortan auf ihrer Aegis vor sich herträgt.

Die Frage, die Milton in *Comus* wie auch noch in anderen seiner Werke anhand des Athena/Medusa Komplexes aufwirft, ist die einer implizierten Mitschuld des Opfers an Entführung, sexuellem Missbrauch und Verstümmelung. Ein durch Vergewaltigung und anschließend gewaltsamen Tod geschaffenes Monster am Schild der Athena befestigt, als Allegorie auf die Macht der keuschen Jungfräulichkeit, sich selbst zu schützen, scheint in diesem Falle eine sehr ambivalente Symbolik zu vertreten. Wenn sich sowohl der ältere Bruder als auch der begleitende Schutzgeist dafür aussprechen, dass das verdorbenste Wesen einer wahrhaft sittsamen Jungfrau nichts anhaben könne, spricht die bleibende Versteinigung der jungen Lady – „We cannot free the Lady that sits here / In stony fetters fix'd and motionless“¹⁹⁸ – keine so eindeutige Sprache.¹⁹⁹

Es handelt sich außerdem nicht um Zufall, dass sich Comus und sein halb tierisches, halb menschliches Gefolge ausgerechnet im Wald verbergen, ist doch für die puritanischen Attitüden von Milton und seinen Zeitgenossen „a wild wood“²⁰⁰ doch gleichzusetzen mit negativ bewerteten natürlichen Instinkten, Emotionen und nicht zuletzt (sexueller) Lust. Als Gegenpart dient dazu die wohlgeordnete, heimische Stadt Ludlow und das Schloss des Statthalters, in dem Anständigkeit, Vernunft und Ordnung herrschen. Kompliziert wird aber auch diese Dichotomie, wenn Comus' Zuhause als „a stately palace, set out

¹⁹⁸ Milton: *Comus*, 1968, S. 74.

¹⁹⁹ Rumrich, John P.: *Milton Unbound. Controversy and Reinterpretation*. New York: Cambridge University Press, 1996, S. 77-78.

²⁰⁰ Milton: *Comus*, 1968, S. 39.

with all manner of deliciousness; soft music, tables spread with all dainties”²⁰¹ beschrieben wird²⁰²

In *Ovid's Metamorphoses* (1626) interpretiert der von Milton hoch geschätzte George Sandys Medusa als Versinnbildlichung von Lust und der (zerstörerischen) Verführungskraft körperlicher Schönheit. Die strafende Verwandlung von lieblicher Jungfräulichkeit in ein schlangenköpfiges Ungeheuer wird im 17. Jahrhundert weitgehend als gerechte Vergeltung ausdrücklich für Medusas Unkeuschheit verstanden, nicht aber für Poseidons gewalttätigen Übergriff. Bereits von Rubens und seiner Verarbeitung des Prinzips der *Femina Improba* kennen wir dieses Konzept der Strafe Gottes für die weibliche Sexualität, die vor allem aus einer misogynen Angst vor der Weibermacht besteht, die sich nicht zuletzt in der unheimlichen Fähigkeit zu gebären äußert. Genauso wie sich die Vipern nur durch den Tod des Muttertieres generieren können, bringt auch Medusa erst bei ihrer Enthauptung die Kinder zur Welt, die Poseidon mit ihr gezeugt hat. Ironischer Weise wird der Earl of Bridgewater, Auftraggeber des Stückes, in *Comus* zum Vasallen eben dieses Gottes Poseidon/Neptun erklärt, der erst Auslöser für ihr grausames Schicksal ist.²⁰³

Wenn auch Miltons Maskenspiel ausgeprägte, ethisch philosophische Überlegungen zu Grunde liegen, bleiben seine Charaktere oberflächlich allegorisch und entsprechen dem heiteren Loblied auf die Tugend, mit dem das Stück, den puritanischen Idealen des jungen Autors entsprechend, zu Ende geht. Milton beweist aber durch die Aufnahme der ambivalenten Figur der Medusa, die im Dialog zu der tiefgründigen Problematik dieser Jugendsichtung steht, eine mehr als gründliche Kenntnis der antiken Quellen. Seine Interpretation der Medusa ist in *Comus* deutlich abhängig von Ovids *Metamorphosen* und folgt dabei einer (misogynen) Tradition, deren Spektrum anhand von Rubens *Haupt der Medusa* bereits verdeutlicht worden ist. Die zweite Medusa, die man in Miltons Werk findet, und sich am Höhepunkt seines schriftstellerischen Schaffens befindet, steht in einer völlig anderen, jedoch nicht weniger prominenten, antiken Überlieferung. Die Gorgo in der Unterwelt ist ein Topos, der sich über Dante und Vergil bis zurück zu Homer verfolgen lässt, einer Reihe großer Epen, denen Miltons *Paradise Lost* an Reichhaltigkeit und Bedeutung aus heutiger Sicht nicht nachzustehen scheint.

²⁰¹ Milton: *Comus*, 1968, S. 67.

²⁰² Broadbent: *COMUS*, 1961, S. 18-19.

²⁰³ Rumrich: *Milton Unbound*, 1996, S. 78-79.

Bereits 1640, nur wenige Jahre nach *Comus*, entsteht Miltons Idee zu einem Drama über den Sündenfall der Menschen. Er beginnt jedoch erst 1658 mit dessen Niederschrift, was in dem darauf folgenden Jahrzehnt zu seinem Opus magnum gedeihen wird. Schon 1663 vollendet, erscheint *Paradise Lost* in zehn Büchern erstmals 1667 und in seiner endgültigen Fassung noch einmal 1674, diesmal in 12 Büchern geteilt. Milton diktiert das größte religiöse Epos der englischen Literaturgeschichte bereits vollständig erblindet, aufgrund seiner politischen Einstellungen in Ungnade gefallen, und unter ärmlichen Verhältnissen. Die Interpretationen des Werkes sind vielfältig und bis heute oft heftig diskutiert. Feststeht aber, dass *Paradise Lost* und Miltons außergewöhnlich dynamische, poetische Diktion bis ins 19. Jahrhundert maßgeblich ist für die gesamte englische Literatur, auch über die Grenzen des Empire hinaus.²⁰⁴

Bewusst im Stile des Epos angelegt orientiert sich Milton, sowohl was formale als auch sprachliche Gestaltungsmittel anbelangt, hauptsächlich an Vergils *Aeneis* und durchsetzt die über 10.000 Blankverse mit einer Unzahl mythologischer Anspielungen. Es ist nicht verwunderlich, dass er sich bei der Darstellung seiner Unterwelt ebenfalls an klassische Traditionen hält und, ähnlich wie sein römisches Vorbild, dort alle möglichen antiken Monstren ansiedelt.

A Universe of death, which God by curse
Created evil, for evil only good,
Where all life dies, death lives, and Nature breeds,
Perverse, all monstrous, all prodigious things,
Abominable, inutterable, and worse
Than Fables yet have feign'd, or fear conceiv'd,
Gorgons and Hydras, and Chimeras dire. (2.622-628)²⁰⁵

Die Tradition der Gorgo in der Unterwelt wird bereits in unserem frühesten schriftlichen Zeugnis dieser Gestalt bei Homer konstituiert. Wie Vergil verwendet aber auch Milton hier die Mehrzahl der Gorgonen obwohl sich der Logik des Mythos entsprechend, höchstens eine der drei Schwestern - nämlich Medusa als einzig sterbliche – im Reich der Toten aufhalten kann. Würde es Milton bei dieser Erwähnung in einer Reihe von vielen anderen schrecklichen Scheusalen belassen, würde man die Gorgonen, wie schon bei Vergil, als eine Art spezifisches Gestaltungselement bei der Darstellung der antiken Unterwelt verste-

²⁰⁴ Kindlers Literatur Lexikon. Band XVII, *Werke P-Ple*. Zürich: Kindler Verlag AG, 1965-1972. S. 7177-7179.

²⁰⁵ Milton, John: *Paradise Lost*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007, S. 54.

hen. Tatsächlich befindet sich aber parallel aber gleichzeitig anscheinend völlig unabhängig davon auch wirklich Medusa in der eben neu geschaffenen Hölle und hat auch im Vergleich zu ihrem Pendant in der *Aeneis* ihre versteinemde Kraft keineswegs verloren.

They ferry over this Lethean Sound
Both to and fro, thir sorrow to augment,
And wish and struggle, as they pass, to reach
The tempting stream, with one small drop to loose
In sweet forgetfulness all pain and woe,
All in one moment, and so neer the brink;
But Fate withstands, and to oppose th'attempt
Medusa with *Gorgonian* terror guards
The Ford, and of it self the water flies
All taste of living wight, as once it fled
The lip of Tantalus. (2.604-614)²⁰⁶

Es gibt zwar durchaus eine vergleichbare, ebenso einen Übergang bewachende Medusa im Kontext Vergils in der Literaturgeschichte, jedoch finden wir diese nicht in der Antike sondern erst in Dantes mittelalterlichem *Inferno*. Die schreckliche Gorgone bewacht hier gemeinsam mit den Erinnyen das Tor der Höllenstadt und versucht, Vergil und seinem Schützling am Eindringen zu hindern, während die Aufgabe von Miltons Medusa hauptsächlich darin zu bestehen scheint, die satanische Schar im Inneren zu halten. Eine weitere Parallele zu Dantes *Divina Commedia* ist außerdem die Analogie zu den Furien, wie sie auch an späterer Stelle in *Paradise Lost* deutlich vertreten ist.

But on they rould in heaps, and up the Trees
Climbing, sat thicker then the snake locks
That curld *Megara*: greedily they pluck'd (10.558-560)²⁰⁷

Megara ist wie Medusa die letzte eines Dreiergespanns und wie schon bei Dante entspricht ihre Beschreibung mit den Schlangenlocken den wesentlichen Merkmalen der Gorgone. Die Analogie zwischen den antiken Trios ist bekannt, wenn es auch ungewöhnlich ist, dass Megara und Medusa in Miltons Epos getrennt, sowohl von ihren Geschwistern, als auch voneinander, auftreten.

Damit sind der Anspielungen in *Paradise Lost*, die in direkter Verbindung mit dem Medusenmythos stehen, jedoch noch nicht genug. Eindeutig identifizieren lässt sich außerdem ein Verweis auf Ovid, bzw. nach ihm auch auf Lucan, die beide den Schlangenreich-

²⁰⁶ Milton: *Paradise Lost*, 2007, S. 54.

²⁰⁷ Milton: *Paradise Lost*, 2007, S. 267-268.

tum Lybiens durch die Blutstropfen erklären, die aus dem Haupt der Medusa dort zur Erde getropft sein sollen.

[...] dreadful was the din
Of hissing through the Hall, thick swarming now
With complicated monsters head and taile,
Scorpion and Asp, and *Amphisbæna* dire,
Cerastes hornd, *Hydrus*, and *Ellops* drear,
And *Dipsas* (not so thick swarm'd once the Soil
Bedropt with blood of *Gorgon*, or the Isle
Ophiusa) but still greatest hee the midst, (10.522-528)²⁰⁸

Dieses Kompendium der Medusendarstellung demonstriert auf beeindruckende Weise die umfangreiche Gelehrtheit Miltons, jedoch ist durch die Vielzahl der evozierten Versionen des Mythos, die einander durchaus widersprüchlich gegenüberstehen, eine Deutung dieser Gestalt für *Paradise Lost* in der Gesamtheit eigentlich unmöglich. Für James Dougal Fleming in seinem in *English Literatur Historie* 2002 erschienenen Aufsatz *Meanwhile, Medusa in Paradise Lost* ist dies jedoch nicht das einzige Problem, das durch die Anwesenheit der Gorgone(n) in Miltons Hölle entsteht. Ausgehend von der im ersten Buch des Epos konstituierten Tatsache, dass Gott dieses „Universe of death“²⁰⁹ völlig neu und vor allem leer für die gefallenen Engel erschafft, stellt sich die Frage warum dieses und andere Monstren der griechischen Mythologie überhaupt erst hier anwesend sein können. Wenn Gott diese Ungeheuer bereits als böse Wesen ins Leben ruft, konterkariert er eine der Hauptprämissen von *Paradise Lost*, nämlich das aus bewusster Entscheidung durch eigene Willenskraft böse Werden. Sind die antiken Monstren jedoch eigentlich gut – was an sich schon kaum vorstellbar ist – dürfen sie erst gar nicht in der Hölle schmoren. Es würde die Kosmologie Miltons auf andere Weise außer Kraft setzen, sind sie dorthin verbannt, denn eigentlich ist die Unterwelt ausschließlich für jene gedacht, die gegen Gott rebellieren. Außerdem scheint Medusa nicht auf einer hierarchischen Ebene mit den gefallenen Engeln zu rangieren, ist es schließlich ihre Aufgabe, den Fluss des Vergessens mit ihrem schrecklichen „Gorgonian terror“²¹⁰ vor ihnen zu bewachen und muss daher ihnen folgerichtig übergeordnet stehen.²¹¹

²⁰⁸ Milton: *Paradise Lost*, 2007, S. 266-267.

²⁰⁹ Milton: *Paradise Lost*, 2007, S. 54.

²¹⁰ Milton: *Paradise Lost*, 2007, S. 54.

²¹¹ Fleming, James Dougal: *Meanwhile, Medusa in Paradise Lost*. In: *English Literary History*, Vol. 69, No. 4, Winter 2002, S. 1009-1012.

Flemings Vorschlag das Erscheinen der Medusa als metanarratives Zeichen zu betrachten, das einen Rahmen für die Abwesenheit Satans in der Hölle bildet,²¹² muss an dieser Stelle doch eher widersprochen werden. Sowohl Megaera als auch die Fabel des Schlangenreichtums von Lybien dienen im zehnten Buch von *Paradise Lost* wohl nur der besonderen Hervorhebung dieses Reptils, in dessen Gestalt es Satan gelungen ist, in das Paradies einzudringen und Eva zum Sündenfall zu verführen. Die „Gorgons and Hydras, and Chimeras“²¹³ wiederum dürfen getrost als Homage an Vergils *Aeneis* verstanden werden und sind eher dekorative Ausgestaltung, um die Unterwelt Miltons deutlich als klassisch zu kennzeichnen.

Der Auftritt Medusas aber, namentlich ausdrücklich ausgewiesen und mit ihrer traditionellen apotropäischen Macht ausgestattet, bedarf ohne Frage genauerer Analyse. Auch hier wird Flemings Theorie, die er unter anderem über langwierige Umwege zu den Skulpturengärten der italienischen Renaissance erreicht, anfänglich große Skepsis entgegengebracht. Bei genauerer Betrachtung aber scheint er mit seiner Annahme, dass diese Medusa eigentlich gar nicht anwesend ist, weil sie sich aus ihrem Wesen heraus selbst ausschließen muss, einen Nerv der Sache getroffen zu haben. Zugegebener weise steht auch die nachfolgende Interpretation auf wackeligen Beinen. Dass sie jedoch aufgrund anderer Aspekte des Mythos und der Präsentation der Medusa in *Paradise Lost* dasselbe Fazit wie Fleming vorzuweisen hat, verleiht ihr doch eine gewisse Plausibilität.²¹⁴

Wenn Milton schreibt „Medusa with Gorgonian terror guards“ nimmt er, um genau zu sein, eine Verdoppelung der Figur vor, die sich selbst ad absurdum führt. Medusa kann entweder nur Medusa, das schlangenhäuptige Monster sein, bei dessen Anblick man versteinert, oder – wendet man eine strikte Begriffsdefinition an – als Gorgoneion erscheint, mit schutzbringender Macht ausgestattet, wozu es am Schild der Göttin Athena oder des von ihr geführten Helden befestigt sein muss. In Anbetracht der Aufgabe dieser Figur, die gefallenen Engel am Trinken aus dem Fluss Lethe zu hindern, um ihnen segensreiches Vergessen zu verwehren und ihre Qualen zu erhalten, stellt sie per se einen Schutz gegen das (eben erst in die Welt getretene) Böse schlechthin dar, ist also Gorgoneion. Wenn Medusa aber noch als Medusa das scheußliche Monster auftritt ohne umkehrende Macht, die

²¹² Fleming: *Meanwhile, Medusa in Paradise Lost*, 2002, S. 1025.

²¹³ Milton, John: *Paradise Lost*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007, S. 54.

²¹⁴ Fleming: *Meanwhile, Medusa in Paradise Lost*, 2002, S. 1022.

sie führt, kann sie zwar versteinern aber keine apotropäische Wirkung haben. Die Anwesenheit des Monsters schließt also die Anwesenheit des Gorgoneions aus, und umgekehrt.

Die Prämisse, dass diese Medusa in der Unterwelt Miltons sein kann, da sie eigentlich nicht hier ist, weil sie sich selbst aufhebt, entbehrt die Notwendigkeit, ihre Anwesenheit durch die strenge Kosmologie in *Paradise Lost* rechtfertigen zu müssen. Medusas Bedeutung für das Epos könnte jedoch genau in diesem sich im Kreis drehenden Paradoxon verborgen liegen, stellt doch ihr ganzer Mythos die Frage nach Schuld und Unschuld, Gut und Böse, Ursache und Wirkung in den Raum. Genau in der Unlösbarkeit dieser Problematik liegt der Wert Medusas für Milton, wie schon zuvor in *Comus* auch in *Paradise Lost*, wenn sie in einer genau durchdachten, wohlgeordneten Welt mit eindeutiger Dichotomie ein Gefühl des Unbestimmten, des Ungeklärten, des Unbehagens verkörpert.

4.8. Alexander Pope – *The Dunciad* (1728/1743)

Im 17. und 18. Jahrhundert erfreut sich der Mythos um Medusa, Perseus und Andromeda einer allgemeinen Beliebtheit und inspiriert vor allem zahlreiche Opern, die sich häufig zu großen Publikumserfolgen entwickeln. Es ist sicher kein Zufall, dass Francesco Manelli 1637 (im selben Jahr, in dem Miltons *Comus* erscheint) zur Eröffnung des ersten öffentlichen Opernhauses der Welt, seinem *Teatro Tron di San Cassiano* in Venedig, ein Bühnenwerk ausgerechnet über *Andromeda* komponiert. Das Stück eignet sich aufgrund seiner zahlreichen dramatischen Momente ideal, um erstmals ein zahlendes Publikum zu fesseln. Manelli lässt zu diesem Zweck sogar – entgegen dem ursprünglichen Mythos – Perseus auf Pegasus über die Bühne fliegen. Noch vor dem Jahr 1800 werden in ganz Europa über 25 Opern mit Titeln wie *Perseo*, *Andromeda e Perseo*, *Andromeda liberata*, etc. auf die Bühne gebracht und zeigen eine Vielzahl von Showeffekten und ausgeklügelter technischer Maschinerie, sodass Wilk sie als Blockbuster des 17. und 18. Jahrhunderts bezeichnet. Als der französische Hof 1682 endgültig in das gerade fertiggestellte Versailles einzieht, wird der Anlass mit Jean-Baptiste Lullys *Persée* gefeiert. Die Oper, die im Gegensatz zu ihren Pendants, mit wenigen technischen Einlagen glänzt und in der sogar Andromedas Rettung hinter der Bühne stattfindet, zeichnet sich vor allem durch den spektakulären Tod Medusas (eines Tenors) aus, gefolgt von der bemerkenswerten Geburt diverser Monster aus ihrem vergossenen Blut.²¹⁵ Lullys schaurige Bühnenszenierung steht am

²¹⁵ Wilk: *Medusa*, 2000, S. 198.

Beginn derselben Entwicklungsgeschichte wie auch Crébillons makabere Tragödien, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Diderots hässlich grausigen Ausführungen gipfeln.

Die Rezeption des Mythos bzw. der Gorgone ist im britischen Königreich hingegen eine völlig andere. Auch auf den englischen Bühnen gefällt man sich in dramatischen Schau(er)effekten, aber man zeigt nicht den grausigen Tod der Medusa, sondern inszeniert aufwendige Höllenszenen nach dem Vorbild Miltons und Vergils. Die Gorgonen und andere mythische Unwesen entwickeln sich bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts so sehr zum Gemeinplatz der englischen Literatur- und Theatertradition, dass sie sich sogar einen Platz in Alexander Popes (1688-1744) satirischem Versepos *The Dunciade* verdienen.²¹⁶

Popes *The Dunciade. An heroic Poem* erscheint in seiner ersten Fassung bereits im Jahre 1728 und ist mit seiner satirischen Treffsicherheit am Höhepunkt des sogenannten mock-heroic oder mock-epic Stils anzusiedeln. Die grandios bösertige Abrechnung mit dem englischen Literaturbetrieb und seinen gewinnsüchtigen Profiteuren wird bereits ein Jahr später erneut als *The Dunciade Variorum with the Prolegomena of Scriblerus* herausgegeben und beinhaltet in der neuen Auflage einen ebenso derb-komischen Anmerkungsapparat, in dem Pope nun auch die Namen seiner „Dummköpfe“ ausdrücklich nennt. Um ein viertes Buch erweitert, erscheint 1742 *The New Dunciade* und schließlich in der endgültigen Fassung als *The Dunciad in Four Books* erneut ein Jahr darauf.²¹⁷

Von besonderem Interesse für diese Untersuchung ist das dritte Buch des Spott-epos, in dem der neugekrönte Dichterkönig des Reiches der Langeweile („Dulness“) im Tempel der ebenso benannten Göttin einschläft und im Traum eine Reise in die Unterwelt antritt. Literarische Vorbilder für diesen Abstieg in die Hölle bilden – wie kann es anders sein – Vergils *Aeneis* und Miltons *Paradise Lost*. Nachdem der König seine messianische Taufe erfahren hat – er wird so oft in Lethe, den Fluss des Vergessens, getaucht, bis er den Höchstgrad an Stumpfheit und Langeweile erreicht – lässt sein Führer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Imperiums der Dummheit an ihm vorüberziehen. Es folgt eine Veranschaulichung des Triumphes der „Dullness“ über Vernunft und Wissenschaft durch die Zerstörung der Lehre, und ein Lobgesang auf die Akteure des Literaturbetriebs der Grub-Street, der Verkörperung aller literarischen Geistlosigkeit und des Kapitalismus wird angestimmt. Nachdem die Kritiker und Dozenten für ihre Hohlheit und Abgeschmacktheit

²¹⁶ Wilk: *Medusa*, 2000, S. 198.

²¹⁷ Kindlers Literatur Lexikon. *Band VII, Werke Dej-Dz*. Zürich: Kindler Verlag AG, 1965-1972. S. 2908-2909.

die verdiente Anerkennung erfahren haben, kommt auch das zeitgenössische Theater zur Sprache:

See now, what Dullness and her sons admire!
See what the charms, that smite the simple heart
Not touch'd by Natur, and not reach'd by Art.
His never-blushing head he turn'd aside,
(Not half so pleas'd when Goodman prophesy'd)
And look'd, and saw a sable Sorc'rer rise, [233]
Swift to whose hand a winged volume flies:
All sudden, Gorgons hiss, and Dragons glare,
And ten-horn'd fiends and Giants rush to war.
Hell rises, Heav'n descends, and dance on Earth: [237]
Gods, imps, and monsters, music, rage, and mirth,
A fire, a jugg, a battle, and a ball,
'Till one wide conflagration swallows all. (3.224-240)

233. a sable Sorc'rer] Dr. Faustus, the subject of a sett of Farces, which lastet in vogue two or three seasons, in which both Playhouses strove to outdo each other for some years. All the extravagancies in the sixteen lines following were introduced on the Stage, and frequented by persons of the first quality in England, to the twentieth and thirtieth time.

237.] This monstrous absurdity was actually represented in Tibbald's Rape of Proserpine.²¹⁸

In diesen Zeilen kritisiert Pope massiv die ständige Inszenierung ausladender, pseudo-antiker Unterweltszenen in sogenannten Pantomimen, die als Nachspiel zu den eigentlichen Theaterstücken aufgeführt werden und die der Satiriker als Geschmacklosigkeit empfindet. Die Darstellungen des klassischen Totenreichs werden dabei oft so übertrieben ausstaffiert, dass Vorsichtsmaßnahmen für die Zuseher getroffen werden müssen, um eventuellen Verletzungen vorzubeugen. In den Jahren vor der ersten Veröffentlichung der *Dunciade* versuchen sich vor allem die konkurrierenden Theaterhäuser Lincoln's Inn Fields und Drury Lane gegenseitig mit lächerlich übertriebenen Bühneneffekten zu übertrumpfen, um Besucher anzulocken.²¹⁹

Die Bedeutung der Gorgonen in Popes *Dunciade* ist ohne Frage nicht zu vergleichen mit der Signifikanz, die Medusa in den bisher vorgestellten Beispielen aus Kunst und Literatur einnimmt. Das mock-heroic Epos ist jedoch ein wesentlicher Zeitzeuge für die Geläufigkeit und die Beliebtheit dieser Figur im England des 17. Jahrhunderts, deren bloßes Erscheinen auf der Bühne schon ein gesamtes literarisches Universum von Vergil bis Milton evoziert und gleichzeitig als alleiniger Marker zur Konstituierung des Schauplatzes des Geschehens – der klassischen Unterwelt – völlig auszureichen scheint.

²¹⁸ Pope, Alexander: *The Dunciad in four Books*. New York: Pearson Education Inc., 1999, S. 249-250.

²¹⁹ Pope, Alexander: *The Dunciad in four Books*. New York: Pearson Education Inc., 1999, S. 249-250n.

Dass Pope diesen Verfall der Hölle zum theatralischen Gemeinplatz vor allem anhand zweier Dr. Faustus Persiflagen kritisiert – einmal John Thurmonds *Harlequin Doctor Faustus* (1723) und einmal *A Dramatic Entertainment, Call'd Halequin a Sorcerer* (1725) von Lewis Theobald – bildet außerdem eine durchaus humorvoll gemeinte Überleitung zu Goethes Behandlung dieses Stoffes, der offensichtlich ebenfalls nicht ohne Medusa auskommen scheint.

4.9. Johann Wolfgang von Goethe – *Faust I* (1808) und *Helenas Antezedenzen* (1826)

Ihr werdet euch aus meinen ersten römischen Briefen einer Meduse erinnern, die mir damals schon so sehr einleuchtete, jetzt nun aber mir die größte Freude gibt. Nur einen Begriff zu haben, daß so etwas in der Welt ist, daß so etwas zu machen möglich war, macht einem zum doppelten Menschen. Wie gern sagt' ich etwas darüber, wenn nicht alles, was man über so ein Werk sagen kann, leerer Windhauch wäre. Die Kunst ist deshalb da, daß man sie sehe, nicht davon spreche, als höchstens in ihrer Gegenwart. Wie schäme ich mich alles Kunstgeschwätzes, in das ich ehemals einstimmte. Wen es möglich ist, einen guten Gipsabdruck von dieser Meduse zu haben, so bring' ich ihn mit, doch sie müßte neu geformt werden. Es sind einige hier zu Kaufe, die ich nicht möchte; denn sie verderben mehr die Idee, als daß sie uns den Begriff gäben und erhielten. Besonders ist der Mund unaussprechlich und unnachahmlich groß. (*Zweiter Römischer Aufenthalt*, Juli 1787, Korrespondenz, Sonntag, den 29. Juli 1787)²²⁰

Es ist eine sehr persönliche Beziehung, die Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) nicht in erster Linie mit der mythologischen Gestalt der Medusa verbindet, sondern mit einem außergewöhnlichen antiken Kunstwerk, das Winckelmann noch unbekannt ist und als dessen Entdecker Goethe heute gilt. Die Medusenmaske, nach ihrem Entdeckungsort, dem Palast Rondanini, *Medusa Rondanini* genannt, gilt als die bedeutendste und populärste Darstellung des sogenannten schönen Typus (vergl. Kapitel 2.3.) (Abb. 6). Sie zeichnet sich nicht nur für Goethe vor allem durch ihre kalte, leblose Schönheit, die großen, ruhig starrenden Augen und besonders durch den leicht geöffneten, breiten und kräftigen Mund aus, durch den „das ängstliche Starren des Todes unsäglich trefflich ausgedrückt ist.“²²¹

Die Faszination dieses außergewöhnlichen Stückes scheint auf Goethe von Mal zu Mal stärker und anregender zu wirken, bemerkt er 1786 zuerst nur die Aspekte der „klassischen“ Schönheit und den „Zauber des Marmors“²²²; so schwärmt er 1788 bereits vom ausgedrückten „Zwiespalt zwischen Tod und Leben, zwischen Schmerz und Wollust“, der

²²⁰ Goethe: *Werke Band XI*, 1994¹³, S. 372.

²²¹ Goethe: *Werke Band XI*, 1994¹³, S. 151.

²²² Goethe: *Werke Band XI*, 1994¹³, S. 151.

„einen unnennbaren Reiz wie irgendein anderes Problem über uns ausübt.“²²³ Es ist also kein Wunder, wenn sich diese Figur mit der fesselnden, ambivalenten Anziehungskraft auch in seinem Werk widerspiegelt und wir gemeinsam mit Faust Medusa in der Walpurgisnacht begegnen.²²⁴

FAUST. Mephisto, siehst du dort
Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
Sie scheint mit geschlossenen Füßen zu gehen.
Ich muß bekennen, daß mir deucht,
Daß sie dem guten Gretchen gleicht.
MEPH. Laß das nur stehn! dabei wird's niemand wohl.
Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.
Ihm zu begegnen, ist nicht gut;
Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
Und er wird fast in Stein verkehrt,
Von der Meduse hast du ja gehört.
FAUST. Fürwahr, es sind die Augen eines Toten,
Die eine liebende Hand nicht schloß.
Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten,
Das ist der süße Leib, den ich genoß.
MEPH. Das ist die Zauberei, du leicht verführter Tor!
Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.
FAUST. Welch eine Wonne! welch ein Leiden!
Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.
Wie sonderbar muß diesen schönen Hals
Ein einzig rotes Schnürchen schmücken,
Nicht breiter als ein Messerrücken!
MEPHISTOPHELES. Ganz recht! ich seh' es ebenfalls,
Sie kann das Haupt auch unterm Arme tragen;
Denn Perseus hat's ihr abgeschlagen. –
Nur immer diese Lust zum Wahn!
(Goethe, Faust I, 4183-4209)²²⁵

Die Entstehungsgeschichte Goethes berühmten Klassikers *Faust*, eine Tragödie in zwei Teilen, vollzieht sich über mehr als drei Jahrzehnte. Zählt man den sogenannten *Urfaust* hinzu, erstreckt sich die Beschäftigung mit diesem Stoff beinahe über sein ganzes literarisches Leben hin. Das Stück, das 1808 als *Faust I. Teil* veröffentlicht wird, entsteht etwa um die Jahre 1797 bis 1806 und lässt sowohl den Einfluss Goethes prägender italienischer Reise als auch der Freundschaft und des kunsttheoretischen Austausch mit Schiller spüren.²²⁶ Die Medusa der Walpurgisnacht ist gleichzeitig Fausts Gretchen, bzw. die tragische Vision ihrer baldigen Enthauptung, die Mephisto zur zynischen Bemerkung „Sie kann das

²²³ Goethe: *Werke Band XI*, 1994¹³, S. 546.

²²⁴ Buschor, Ernst: *Medusa Rondanini*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer GmbH, 1958, S. 9.

²²⁵ Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke Band III. Dramatische Dichtung I*. München: Verlag C.H. Beck, 1994¹³, S. 131-132.

²²⁶ Kindlers Literatur Lexikon. *Band IX, Werke Fal-Gia*. Zürich: Kindler Verlag AG, 1965-1972. S. 3454.

Haupt auch unterm Arme tragen“ veranlasst. Gretchen/Medusa erscheint als rührend hilflose und reine Gestalt, in der man das vom Bösen verführte, eigentlich unschuldig bestrafte Opfer aus Ovids *Metamorphosen* wiedererkennt, deren Schicksal schlussendlich noch durch den Tod besiegelt wird. Genauso wie Medusa die kindliche Unschuld Gretchens widerspiegelt, finden sich in Gretchen aber auch monsterhafte Züge. Selbst wenn sie durch die Allmacht der Liebe gerettet schlussendlich für Mephisto unantastbar bleibt, verschuldet sie nichtsdestotrotz den Tod von Mutter und Bruder und wird für den Mord an ihrem Kind durch „göttliches“ Recht hingerichtet. Obwohl Mephisto in der Walpurgisnacht auf die versteinernen Kräfte der Medusa hinweist, geht von dieser Vision Gretchens aber keine Gefahr für den Betrachter aus und Faust schwelgt ungestraft im Anblick des vertrauten „süße[n] Leib[es]“.

Auch Goethe scheint den Genuss seiner Medusa schmerzlich zu entbehren, muss er doch den ohnehin nicht ausgezeichneten Gipsabdruck der Maske ursprünglich in Rom zurücklassen. „Schon seit beinahe vierzig Jahren vermisste ich den sonst gewohnten Anblick dieses Gebildes, das uns auf die höchsten Begriffe hindeutet wie sie sich dem Altertum aus täglicher Gegenwart entwickelten“²²⁷ schreibt Goethe 1825 in einem Brief an den kunstbegeisterten Kronprinzen Ludwig von Bayern, in dessen Besitz sich die *Medusa Rondanini* seit 1811 befindet. Verbunden mit dieser glorifizierenden Rede ist die wiederholte Bitte um einen Abguss des Stückes, der jedoch nicht nachgekommen werden kann. Der spätere König, verhilft Goethe schlussendlich trotzdem zu seinem Glück und lässt ihm im Dezember 1825 als Geschenk eine gelungene Kopie aus Rom überbringen.²²⁸

Das Wiedersehen mit der „unvergleichlichen Meduse“²²⁹, die sich in Goethes Phantasie immer mehr zu einem übergroßen mythischen Urgebilde entwickelt hat, schlägt sich augenblicklich in seinem literarischen Schaffen nieder und trifft auch diesmal auf Faust. Die Pläne zum zweiten Teil seiner Tragödie nimmt Goethe erst 1825 nach langer Abkehr von diesem Stoff auf Drängen seines Freundes Johann Peter Eckermann wieder auf und verwendet in den darauf folgenden sechs Jahren den Großteil seiner Produktivität auf dieses nachklassische Werk.²³⁰ Im Dezember 1826 diktiert er, wie bereits im Sommer zuvor, eine Prosafassung von *Helenas Antezedenzen*, wie Goethe die einleitende Handlung zum

²²⁷ Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Briefe Band IV, Briefe der Jahre 1821-1832*. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1976², S. 149.

²²⁸ Buschor: *Medusa Rondanini*, 1958, S. 10.

²²⁹ Goethe: *Goethes Briefe*, 1976², S. 149.

²³⁰ Kindler *Band IX*, 1965-1972. S. 3454.

dritten Akt nennt. Diese frühe Version weicht in einigen wesentlichen Elementen von der Darstellung ab, die schließlich im *Faust II Teil* (1832) erscheint und wird von Goethe Forschern meist als minderwertiger, oder zumindest weniger schöpferisch phantasievoll, eingestuft.²³¹ Für diese Untersuchung ist aber gerade die frühe Fassung von besonderem Interesse, manifestiert sich hier doch die signifikante Bedeutungswandlung in Goethes Medusenrezeption, die durch den kürzlich erhaltenen Abguss noch verstärkt wird.

Diese [Manto] eröffnet ihm, daß der Weg zum Orkus sich soeben auftuen werde, gegen die Stunde, wo ehemals, um so viele große Seelen hinabzulassen, der Berg klaffen müssen. Es ereignet sich wirklich und vom dem horoskopischen Augenblick begünstigt, steigen sie sämtlich schweigend hinunter. Auf einmal deckt Manto ihren Beschützten mit dem Schleier und drängt ihn vom Wege ab gegen die Felswände, so daß er zu ersticken und zu vergehen fürchtet. Dem bald darauf wieder Enthüllten erklärt sie diese Vorsicht, das Gorgonenhaupt nämlich sei ihnen die Schlucht herauf entgegengezogen, seit Jahrhunderten immer größer und breiter werdend; Proserpina halte es gern von der Festebene zurück, weil sie die versammelten Gespenster und Ungetüme, durch sein Erscheinen aus aller Fassung gebracht, sich alsobald zerstreuten. Sie Manto, selbst als Hochbegabte wage nicht es anzuschauen, hätte Faust darauf geblickt, so wär er gleich vernichtet worden, so daß weder von Leib noch Geist im Universum jemals wieder etwas von ihm wäre zu finden gewesen.²³²

„[D]ie enthauptete, geopfert Geliebte der Walpurgisnacht wird zur neuen Medusa mit totem, tötendem Blick“ schreibt Ernst Buschor 1958 in seiner kurzen Einleitung zur Untersuchung der *Medusa Rondanini*. Und tatsächlich haftet diesem archaischen, an Homer erinnernden Gorgonenhaupt nicht mehr im Mindesten die unschuldige Reinheit eines misshandelten Opfers an, sondern es versinnbildlicht die gewaltige Kraft eines mythologischen Urbildes, vor dessen entsetzlicher Erscheinung sogar Proserpinas Gefolge zurückschreckt. Während Faust im ersten Teil der Tragödie noch der Körperlichkeit Gretchen/Medusas ungestraft huldigt, ist das Gorgonenhaupt des zweiten Teiles bereits so mächtig angewachsen, dass es, vergleichbar mit der Darstellung in der Odyssee keines Körpers mehr bedarf. Wie Dante muss auch Faust nun von seiner Führerin Manto vor dem Blick der Medusa geschützt werden – was früher nur die „Augen einer Toten“²³³ sind, wird nun endgültig todbringend.²³⁴

Die Faszination, die Goethe für seine Medusa empfindet, die Obsession, die sich über die Jahre zu entwickeln scheint, erinnert etwas an Jorge Louis Borges *El Zahir* (1949). Das Verlangen, sie wieder zu betrachten, sie sogar (zumindest in einer Kopie) zu

²³¹ Goethe: *Werke Band III*, 1994¹³, S. 444.

²³² Goethe: *Werke Band III*, 1994¹³, S. 449-450.

²³³ Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke Band III. Dramatische Dichtung I*. München: Verlag C.H. Beck, 1994¹³, S. 131-132.

²³⁴ Buschor: *Medusa Rondanini*, 1958, S. 9-10.

besitzen, steigert sich nicht nur im realen Leben des deutschen Dichters sondern wird auch in seinen literarischen Unterwelten „immer größer und breiter werdend“²³⁵, zum (Gedanken) ausfüllenden Element. Auch wenn diese Szene für die endgültige Fassung aufgrund der dramatischen Entwicklungszusammenhänge, die Faust II schlussendlich bestimmen, wieder verworfen wird, zeigt sich hier – ohne diesmal pathetisch zu werden – die produktive literarische Umsetzung einer lebenslangen Begeisterung für einen außergewöhnlich faszinierenden Kunstgegenstand, die nach langem Warten endlich wieder erneuert werden kann. Die dramatische Bedeutungswandlung der Medusa innerhalb Goethes Werk ist außerdem ein mustergültiges Äquivalent für die dieser Figur inhärenten Ambivalenz. Sie veranschaulicht auf eindrückliche Art die facettenreiche Inspiration, die von der Gorgo seit der Antike ausgeht und wiederholt rückläufig die Entwicklung von Homers Dämon der Unterwelt bis hin zu Ovids tragischer, geschändeter Antiheldin. Mehr denn je erreicht Goethe das von den Weimarer Klassikern propagierte wahre Griechentum, wenn er an Medusa, sei es an der Fiktion der mythologischen Urgestalt oder ihrer Manifestation der *Medusa Rondanini*, vorrangig das implizite Spannungsverhältnis wahrnimmt und schätzt. Er erlangt es jedoch in erster Linie dadurch, dass er über das idealisierte klassische Verständnis vom Wahren, Guten und Schönen hinauszublicken wagt (siehe Kapitel 3.5.).

Goethes Zeitalter ist geprägt von politischen, sozialen und wirtschaftlichen Umbrüchen im monumentalen Ausmaß, an denen der Dichter auch in seinem Werk regen Anteil nimmt. In weniger bekannten Werken wie *Der Groß-Coptha* (1792), *Der Bürgergeneral* (1793), *Hermann und Dorothea* (1797) oder *Die natürliche Tochter* (1803) lässt sich ein nicht immer gelungener Versuch ablesen die Wirren der französischen Revolution literarisch zu verarbeiten. Seine Teilnahme an den Napoleonischen Kriegen schlägt sich in den erst viele Jahre nach den Ereignissen verfassten Berichten *Champagne in Frankreich* und *Belagerung von Mainz* (beide 1822) nieder. Mit dem Festhalten an am Begriff Weltliteratur widersteht er dem Aufschwung nationaler Literaturen und reagiert damit auf die vielschichtigen gesellschaftlichen und industriellen Veränderungen, die das Zeitalter der Globalisierung einleiten. Goethe steht gleichzeitig am Höhepunkt und am Ende eines epochalen Abschnitts, dessen literarische Subsumierung sein Werk bildet, das ohne die Einflüsse von Homer über Shakespeare und Diderot bis hin zu seinen zahlreichen Zeitgenossen undenkbar wäre.²³⁶

²³⁵ Goethe: *Werke Band III*, 1994¹³, S. 449-450.

²³⁶ Brockhaus, *Der Große: Vierter Band FEI-GRE*. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1977¹⁸, S. 610-612.

4.10. Percy Bysshe Shelley – *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery* (1819)

Ähnlich und doch gleichzeitig auf völlig andere Weise als bei Goethe steht auch Percy Bysshe Shelleys (1792-1822) künstlerische Hinterlassenschaft ganz im Zeichen einer starken literarischen Tradition. Mit Einflüssen von z.B. John Milton oder Edmund Spenser und natürlich zahlreichen anderen Vertretern der englischen Romantik orientiert sich der junge Poet hauptsächlich an nationalen Vorbildern, jedoch weist Alan M. Weinberg in seiner Untersuchung *Shelley's Italian Experience* (1991) eindrucksvoll die Anleihen nach, die der Romantiker in seinem italienischen Exil unbestreitbar auch an einer gesamteuropäischen Literatur nimmt.²³⁷ Anders als die bisher behandelten Künstler und Autoren stellt er sich aber nicht dieser kulturhistorischen Tradition sondern bricht mit ihr und führt die gewonnenen Impressionen aus Kunst und Literatur zu völlig neuen, revolutionären Ergebnissen, die die kulturellen und sozialen Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts vorwegnehmen. Verdeutlichen lässt sich diese moderne Geisteshaltung auch an seinem Verständnis und seiner völligen Neubewertung der Figur der Medusa, die er in seinem Fragment gebliebenen Gedicht *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery* (1819), das im Folgenden zur Gänze zitiert wird, zur Schau stellt.

Zu Lebzeiten Shelleys nie veröffentlicht, erscheinen die ersten fünf Strophen 1824 in den von Mary Shelley herausgegebenen *Posthumous Poems*, während die wesentliche sechste, erstmalig Anfang der 1960er Jahre von Professor Neville Rogers, einem führenden Shelleyforscher, abgedruckt wird. Zitiert werden diese letzten Zeilen aufgrund mangelnder anderer Quellen nach dem Aufsatz von Daniel Hughes, dessen Artikel *Shelley, Leonardo and the Monsters of Thought* 1970 in der Zeitschrift *Criticism* erschienen, noch eine Rolle für die weitere Untersuchung spielen wird. Das Gedicht ist unvollständig und unkorrigiert geblieben, in manchen Zeilen fehlen Worte, vermutlich Adjektive, in anderen wieder Silben und der Fortgang ist allgemein fragmentarisch und ungewiss. Es scheint beinahe so, als wäre der Poet von dem (An)Blick Medusas bereits so gebannt, dass er seine Vision nicht mehr vollständig in Worte zu fassen vermag.²³⁸

²³⁷ Weinberg, Alan M.: *Shelley's Italian Experience*. London u.a.: MacMillan Professional and Academic Ltd., 1991, 8-9.

²³⁸ Hughes, Daniel: *Shelley, Leonardo, and the Monsters of Thought*. In: *Criticism*, Vol. 12, No. 3, Summer 1970, S. 196 und 203.

It lieth, gazing on the midnight sky,
 Upon the cloudy mountain peak supine;
 Below, far lands are seen tremblingly;
 Its horror and its beauty are divine.
 Upon its lips and eyelids seem to lie
 Loveliness like a shadow, from which shrine,
 Fiery and lurid, struggling underneath,
 The agonies of anguish and of death.

Yet it is less the horror than the grace
 Which turns the gazer's spirit into stone;
 Whereon the lineaments of that dead face
 Are graven, till the characters be grown
 Into itself, and thought no more can trace;
 'Tis the melodious hue of beauty thrown
 Athwart the darkness and the glare of pain,
 Which humanize and harmonize the strain.

And from its head as from one body grow,
 As [] grass out of a watery rock,
 Hairs which are vipers, and they curl and flow
 And their long tangles in each other lock,
 And with unending involutions shew
 Their mailed radiance, as it were to mock
 The torture and the death within, and saw
 The solid air with many a ragged jaw.

And from a stone beside a poisonous eft
 Peeps idly into those Gorgonian eyes;
 Whilst in the air a ghastly bat, bereft
 Of sense, has flitted with a mad surprise
 Out of the cave this hideous light had cleft,
 And he comes hastening like a moth that hies
 After a taper; and the midnight sky
 Flares, a light more dread than obscurity.

'Tis the tempestuous loveliness of terror;
 For from the serpents gleams a brazen glare
 Kindled by that inextricable error,
 Which makes a thrilling vapour of the air
 Become a [] and evershifting mirror
 Of all the beauty and the terror there—
 A woman's countenance, with serpent locks,
 Gazing in death on heaven from those wet rocks.²³⁹

It is a woman's countenance divine
 With everlasting beauty breathing there
 Which, from a stormy mountain's peak, supine
 Gazes into the [] night's trembling air.
 It is a trunkless head, and on its feature
 Death has met life, but there is life in death;
 The blood is frozen – but unconquered Nature
 Seems struggling to the last, without a breath—
 The fragment of an uncreated creature.²⁴⁰

²³⁹ Shelley, Percy Bysshe: *Posthumous poems 1824*. Oxford und New York: Woodstock Books, 1991, S. 139-140.

²⁴⁰ Hughes: *Shelley, Leonardo*, 1970, S. 203.

Das Gedicht entsteht am 2. Oktober 1819 während eines kurzen Florenzaufenthaltes, nachdem sich Shelley bereits Anfang des Jahres 1818 freiwillig ins italienische Exil begeben hat.²⁴¹ Es sind nicht die einzigen Zeilen, zu denen er sich von seinem Besuch in den Uffizien inspirieren lässt, aber kein weiteres Gedicht und keine weitere Beschreibung reagieren so direkt auf eines der betrachteten Kunstwerke. Da Leonardos *Haupt der Medusa*, wie wir wissen, bereits seit Ende des 16. Jahrhunderts als verschollen gilt, kann es Shelley 1819 kaum noch gesehen haben. Bei dem Gemälde handelt es sich hingegen um das Werk eines unbekannten flämischen Künstlers aus dem 17. Jahrhundert, das um 1620-1630 in der Nachfolge Caravaggios entstanden sein soll (Abb. 35). Es zählt nicht gerade zu den großen Meisterwerken der Uffizien, aber Shelley beweist in seiner Kunstrezeption, wie sich in seinen Tagebüchern und Aufzeichnungen ablesen lässt, weder ein besonderes kunsthistorisches noch ästhetisches Bewusstsein. Nach Hughes befindet sich der junge Poet in erster Linie auf der Suche nach Archetypen, die als typisches Ausdrucksmittel der Romantik die Notwendigkeit oder sogar die Erfüllung des kreativen Prozesses darstellen.²⁴²

Während das Gedicht in der Sekundärliteratur – nicht völlig grundlos – hauptsächlich als Manifest der romantischen Konzeption von Schönheit gelesen wird, findet Hughes in der lange Zeit unveröffentlichten letzten Strophe den Schlüssel zu einem tieferen und seiner Ansicht nach von Shelley eigentlich intendiertem Sinn. Er liest aus der *Medusa* eine komplexe, für den Engländer charakteristische Strategie zur Darstellung kreativer Schaffenskraft und, vor allem wesentlich, künstlerischer Dominanz heraus. Bereits von Beginn an wird Medusas völlige Geschlossenheit und Eigenständigkeit betont, wenn sie schon in der zweiten Strophe als „grown into itself“ beschrieben wird. Sie scheint völlig losgelöst von jeglicher Handlung zu existieren, denn obwohl offensichtlich gerade erst enthauptet, ist Perseus, der eigentliche Initiator dieser Szene, in jeder Hinsicht abwesend. Die „uncreated creature“ wie es schließlich in der letzten Zeile des Gedichts heißt, scheint für Shelley nicht auf natürliche Art geschaffen, also durch logische Zusammenhänge in die Welt gebracht worden zu sein, sondern Medusas Dasein wird erst durch den künstlerischen, imaginativen Prozess ermöglicht. In der Tatsache, dass es sich aber bei dieser Imagination um das Bild eines anderen, in einem für Shelley fremden Medium, handelt, findet Hughes den Grund für die inhärente Unbestimmtheit der rudimentären Komposition.

²⁴¹ Weinberg: *Shelley's Italian Experience.*, 1991, xi-xii.

²⁴² Hughes: *Shelley, Leonardo*, 1970, S. 195-196 und 206.

Gleichzeitig ist es aber auch die Rezeption eben der spezifischen Bildsprache, die Lebendigkeit der sich windenden Schlangen und anderen Getiers, die für Shelley in der fünften Strophe zum „ever-shifting mirror“ wird. Dieser dauernd im Wandel begriffene Spiegel ermöglicht es ihm nicht nur die Schönheit dieser Szene in all dem Schrecken und Grauen zu erkennen, sondern auch durch die aktive Aufnahme des Bildes, die ständig seine poetische Imagination herausfordert, selbst kreativer Herr und Schöpfer dieses Monsters zu werden.²⁴³

Wenn auch Hughs zu Beginn seines Artikels behauptet, Shelley hätte sich bei seiner Suche nach Archetypen nicht von seinem sozialen und politischen Engagement leiten lassen, kann auch für den Romantiker eine Konnotation der Medusa in genau diesem Sinne nicht geleugnet werden. Es ist vor allem diese Interpretation Shelleys, die den wesentlichen Bruch im kulturellen Verständnis dieser Figur symbolisiert und sie im darauffolgenden Jahrhundert sogar zum Emblem des Feminismus werden lässt. Bevor aber der revolutionäre Gehalt der Medusa bei Shelley in vollem Umfang verstanden werden kann, ist es notwendig, einen kurzen Blick auf ihre politische Symbolkraft während der Französischen Revolution zu werfen.

Neil Hertz setzt sich in seinem Essay *Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure* intensiv mit der politischen Ikonographie der Medusa in Texten der Pariser Schriftstellergemeinde während der Februarrevolution 1848 auseinander und unterzieht sie einer dezidiert psychoanalytischen Deutung. Sowohl die behandelten Schriften, als auch die zur Analyse herangezogene Methode, sind für diese Untersuchung aufgrund ihrer Anachronie nicht von Belang, interessant ist aber, dass sich laut Hertz die Pariser Autoren mit ihrem Darstellungstypus einer britischen Tradition anzuschließen scheinen. Als Ausgangspunkt dieser spezifischen Symbolik nennt er Edmund Burke's 1790 als Reaktion auf die Französische Revolution erschienenen politischen Pamphlet *Reflections on the French Revolution* bzw. ein, zwei Jahre später den darauf beruhenden Cartoon. Burke beschreibt in seinem Essay die Überführung der französischen Königsfamilie von ihrer missglückten Flucht nach Varennes in die Conciergerie und die sie dabei beschimpfende Menschenmenge mit folgenden Worten: „[W]hilst the royal captives who followed in the train were slowly moved along, amidst the horrid yells, and shrilling screams, and frantic dances, and infamous contumelies, and all the unutterable abominations of the furies of

²⁴³ Hughs: *Shelley, Leonardo*, 1970, S. 202-204.

hell, in the abused shape of the vilest of women.”²⁴⁴ Auf die Analogie zwischen Furien und Gorgonen ist in dieser Arbeit bereits mehrfach eingegangen worden, aussagekräftig an dieser Stelle ist jedoch vor allem die Illustration dieser Szene in dem wenig später zu Burkes Text entstandenen Comic. Die der britischen Freiheit in Gestalt einer Justitia gegenüberstehende Figur trägt nicht nur wegen des typischen Schlangenhaares deutlich die Züge einer Medusa (Abb. 36). Sie tritt hier aber nicht als versteinernes, sondern als selbst enthauptendes, noch nicht von Perseus heimgesuchtes Monster auf und wird, in umgekehrter Ikonographie zu Cellinis Perseus auf dem Leib eines Gerichteten stehend dargestellt.²⁴⁵

Ein weiterer Hinweis auf die durchaus gängige Verbindung zwischen der Medusa und der Französischen Revolution ist außerdem in einem Stich aus dem Jahr 1793, also ein Jahr nach Erscheinen des britischen Cartoons, aus Paris zu finden. Mit Auszügen einer Streitschrift des Revolutionsführers Maximilien Robespierre versehen, wird hier das guillotinierte Haupt Ludwig XVI. unter der Überschrift *Matière à réflexion pour les jongleurs couronnées* (Abb. 37) dargestellt. In der Sekundärliteratur scheint diese Radierung eines unbekannten Künstlers – in nicht ganz nachvollziehbarer Weise – als in der Tradition der christlichen Ikonographie eines Vera Icons stehend, interpretiert zu werden.²⁴⁶ Die Ansicht im Profil, die gekräuselten Haare, an denen der abgetrennte Kopf hoch erhoben gehalten wird, und das frische, tropfende Blut aus dem Hals erinnern aber weit mehr an das Haupt der Medusa, wie es unter anderem von Cellini bei seinem *Perseus* dargestellt wird. Im Gegensatz zu Burkes Essay ist es hier nicht das tobende, revoltierende französische Volk, das mit dieser Figur assoziiert wird, sondern sein entmachteter und hingerichteter König. Die Argumentation, die der Ikonographie der Medusa hier zugrunde liegt, entspricht sich jedoch – betrachtet man sie vom jeweiligen politischen Standpunkt der Künstler aus.

Das schreckenserregende Abbild der Medusa dient als konservatives Emblem der männlichen Schuldbefreiung von revolutionärem Schrecken, indem die zerstörerischen Mächte auf die Frauen und in England auch auf die (neu entstandene) Arbeiterklasse abgewälzt werden. Besonders beachtenswert ist die Assoziation mit einer von intriganten und geltungssüchtigen Frauen korrumpierten alten Ordnung, der die natürlich männliche Autorität des stoisch rationalen Bürgertums diametral gegenübersteht – unabhängig davon, auf

²⁴⁴ Burke, Edmund: *Reflection on the French Revolution & other Essays*. In: *Everyman's Library*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1951, S. 69.

²⁴⁵ Hertz, Neil: *Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure*. In: *Representations*. University of California Press, No. 4, Autumn 1983, S. 27-28.

²⁴⁶ Lopez-Menendez, Marisol: *Body and head: Equality, punishment, and justice in the decapitation of Louis XVI*. In: *Potestas. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*. No. 2, 2009, S. 200.

welcher Seite der Revolution sich diese durch Vernunft auszeichnende, bürgerliche Mittelschicht nun befindet.²⁴⁷ Diese Deutung der Medusa in den Revolutionsjahren, egal ob in Frankreich oder Großbritannien, entspricht völlig der bereits oft dargestellten und in dieser Arbeit besprochenen politischen Allegorie des von Athena geführten tugendhaften Herrschers. Mit Vernunft und Wissenschaft schlägt er durch damit legitimierte Gewaltanwendung den wie auch immer gearteten Feind den Kopf ab, und verfährt so wie Perseus mit dem gorgonischen Monster, dessen Haupt als Zeichen der rechtmäßig Macht nun am Schild der Göttin bzw. des von ihr geleiteten Helden prangt.

Im vollen Bewusstsein dieser Bedeutung und in provozierender Opposition dazu, benennen sich gleich zwei einschlägige Zeitschriften der britischen Arbeiterklasse zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach dieser mythologischen Gestalt; einmal das intellektuelle, sich als theoretischer Wegbereiter der Bewegung verstehende Blatt *Gorgon* und die dem handgreiflich radikalen Flügel angehörende Zeitung *Medusa*.²⁴⁸ Tatsächlich befinden sich die britischen Reformbestrebungen aber gerade in der Zeit zwischen 1816 und 1819 nach den Turbulenzen der napoleonischen Kriege an einem absoluten Tiefpunkt. Immer wieder kommt es zu brutalen, zahlreiche Opfer fordernden Niederschlagungen von Demonstrationen der Arbeiterklasse durch die Regierung, die jeglichen sozialreformistischen Ansatz gewaltsam im Keim zu ersticken versucht. Shelley, als ausgeprägter Befürworter der Arbeiterbewegung, fühlt sich während seines Exils in Italien einerseits dazu berufen, im Sinne der Klassenrevolution zu schreiben, fürchtet andererseits aber den nahenden Bürgerkrieg in seinem Heimatland. Um den Diskurs von der gewalttätigen, männlichen Sprache der Herrschaft zu befreien, entwickelt er eine eigene von Gefühlen und Affekten geprägte Ausdrucksweise, um eine unschuldige Form von Macht und demokratischer Leidenschaft zu erwecken. Diese an den Sentimentalismus angelehnte und zu Zeiten Shelleys eigentlich bereits überkommene Schreibweise beherbergt jedoch die Gefahr, die (gesellschaftliche) Verantwortung des Einzelnen herabzusetzen und das Individuum als reinen Sklaven seiner Leidenschaften zu entblößen – eine Darstellung, wie sie den politischen Ambitionen Shelleys unweigerlich zuwiderlaufen muss. Um den sentimental Menschen aus seiner Selbstbezogenheit zu befreien und einen gesellschaftlich gewissenhaften Subjektivismus

²⁴⁷ Judson, Barbara: *The Politics of Medusa: Shelley's Physiognomy of Revolution*. In: *English Literary History*, Vol. 69, No. 4, Spring 2001, S. 138-139.

²⁴⁸ Judson: *The Politics of Medusa*, 2001, S. 143 und 153n.20.

zu finden, entwickelt der Poet eine Art weibliche Schreibweise, in der Unbewusstheit und Irrationalität in ethischen Handlungen und höherer Ordnung münden.²⁴⁹

Der Mythos der Medusa, um endlich wieder auf das eigentliche Thema der Untersuchung zurückzukommen, nimmt in Shelleys Ideologie der Befreiung einen zentralen Platz ein. Das durch die Vergewaltigung Poseidons und die Bestrafung Athenas zweifach unschuldige Opfer beinhaltet sowohl den bemitleidenswerten Aspekt der erotischen Repression als auch den drohenden Moment der kämpferischen Rache. Diese beiden konkurrierenden Seiten des Sentimentalismus entsprechen gleichzeitig der politischen Instabilität von Leidenschaft an sich, die sowohl zu Unterdrückung als auch zu Freiheit führen kann. In ihrem Aufsatz *The Politics of Medusa: Shelley's Physiognomy of Revolution* aus dem Jahr 2001 geht Barbara Judson der spezifischen Ikonographie Medusas bei Shelley näher auf den Grund. Am prominentesten in seinem Fragment *On the Medusa of Leonardo Da Vinci in the Floreine Gallery* artikuliert, lässt sich der symbolische Gehalt der Figur, nach Judson, auch in weiteren Werken dieser Periode feststellen. Die nicht nur zur selben Zeit sondern wirklich in Teilen simultan miteinander entstehenden Versdramen *Prometheus Unbound* (August 1818 – Oktober 1819), *Julian and Maddalo* (August 1818 – Juni 1819) sowie *The Cenci* (März – Juni 1819) beinhalten sämtliche ausgesprochen medusische Gestalten, anhand deren Shelley verschiedene, schlussendlich jedoch immer dekonstruktive, revolutionäre Konzepte entwickelt. Da es unmöglich ist, im Rahmen dieser Arbeit auch auf diese Werke Shelleys in ansprechender Weise einzugehen, muss es hier jedoch bei einem Verweis auf Judsons Aufsatz bleiben. Da bis auf den vierten und letzten Teil von *Prometheus Unbound* außerdem all diese Werke vor dem Besuch in den Uffizien fertiggestellt sind, muss auch die Bezeichnung der weiblichen Sinnbilder der Revolution in diesen Dramen als Medusa mit Vorsicht genossen werden.²⁵⁰

Als alternatives Gegenkonzept zu dem männlichen, repressiven „Körper“ der bürgerlichen Klasse verfasst Shelley den Entwurf zu einer durch weibliche Erotik und Irrationalität geprägten, politischen Subjektivität. Entgegen dem Programm von männlicher Vernunft, das sich immer durch Terror und Unterdrückung auszeichnet, forciert er ein dem weiblichen Körper entsprechendes, durchlässiges, verletzliches und offenes Modell. Leidenschaftlichkeit, Sexualität und Emotionalität wandeln sich zu Tugenden seiner neuen Version von Staatsbürgerlichkeit. Der Koitus, vormals Inbegriff der aristokratischen Kor-

²⁴⁹ Judson: *The Politics of Medusa*, 2001, S. 135-137 und 141.

²⁵⁰ Judson: *The Politics of Medusa*, 2001, S. 135-137.

ruption, wird zum liberalen demokratischen Akt im Sinne einer dominanzlosen, gleichberechtigten Form von Gesellschaft und Kommunikation. Nicht zufällig verwendet Shelley im Gegenzug dazu oftmals in seinem Werk Vergewaltigungsszenen als Metapher für Tyrannei und Imperialismus.²⁵¹

Auch bei Shelley funktioniert die Medusa als Emblem für revolutionäre Gesinnung, jedoch durchbricht sie den männlichen Narzissmus der konservativen Allegorie und fungiert als selbstreflektierendes Spiegelbild des Poeten und seiner liberalen Gesinnung. Als Wiedergabe seiner selbst ist sie gleichzeitig Sinnbild seines ambivalenten Sentimentalismus, der eine moralische Gesellschaft der Leidenschaften postuliert, jedoch realisieren muss, dass heftige Gefühlsregungen immer auch die Möglichkeit von unsozialer Bösartigkeit in sich tragen. Judson sieht vor allem in der dritten Strophe des Medusengedichts eine inhärente, sexuell aufgeladene Gewaltbereitschaft des Unbewussten. Eine, durch die sich turbulent schlängelnden Locken verdeutlichte, gefährliche Kraft, die sowohl zum mächtige feministischen Symbol als auch zur Selbstauslöschung der weiblichen Subjektivität führen kann. Mit Shelley sympathisiert erstmals ein männlicher Betrachter mit der zweifach unschuldig zum Opfer gewordenen Medusa und versucht, durch ihre Gestalt die Verkörperung des bürgerlichen Wunsches nach einer gerechten Gesellschaft zu erreichen. Mehr als alles andere wird sie aber zum Symbol des Zweifels, sowohl an der Vernunft als auch an der Leidenschaft als Initiator positiver sozialer Veränderungen. Was bleibt, ist bloß ein Portrait des Dichters eigener Zerrissenheit.²⁵²

²⁵¹ Judson: *The Politics of Medusa*, 2001, S. 139-141.

²⁵² Judson: *The Politics of Medusa*, 2001, S. 138 und 151.

5. Conclusio

Vergleicht man das noble Designerlokal *Medusa Club & Restaurant*, das im Frühjahr 2012 einem exklusiven Publikum an einer der besten Adressen der Wiener Innenstadt seine Pforten geöffnet hat, mit dem nur 20 Gehminuten entfernten *Medusa Underground Shop*, wo sich der aufgeschlossene Besucher mit Gothic, Cyber, Lack & Leder, Punk und Fetish Clothing eindeckt, scheint es wohl unmöglich, zwei weitere derart konträre Örtlichkeiten zu finden, die sich ein und denselben Namen teilen. Auch in der Kunst und Literatur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts scheint die, in dieser Arbeit bereits viel bemühte Ambivalenz der Medusa oft unüberbrückbar, nur um bei näherer Betrachtung festzustellen, dass sich die anfänglich entgegengesetzten Bedeutungen dieser mythologischen Figur gegenseitig bedingen. Leben und Tod, Schönheit und Schrecken, Tugend und Verderbtheit sind nur einige der Begriffspaare, die herangezogen werden können, um die jüngste der drei Gorgonen zu beschreiben. Medusa versteinert alles Lebendige und gebiert gleichzeitig im Tod neues Leben. Sie dient unbesiegt als Abwehr allen Übels und ist zur selben Zeit geschändetes Opfer. Während sie gerade eben noch als Sinnbild der weiblichen Hinterlist und Verderbtheit gegolten hat, begegnet sie uns plötzlich in eindeutig männlicher Gestalt. Nur eines ist Medusa offensichtlich niemals möglich: eindeutig und fassbar zu sein. Diese Unbestimmtheit und Mehrsinnigkeit ist sowohl Grund für die Faszination als auch für das Unbehagen, das sie auslöst. Dass ausgerechnet die Manieristen mit ihrer Vorliebe für verschlüsselte Bildinhalte und überbordende Symbolik die Medusa nach nur von wenigen Ausnahmen durchbrochener, über 1000-jähriger Abwesenheit als künstlerischen Gegenstand reaktivieren, verdankt sie mit Sicherheit dem Potenzial ihrer immanenten Bedeutungsvielfalt. Die Tatsache, dass es sich bei ihrem Mythos um ein obendrein makaberes Schauspiel handelt, das der zeitgenössischen Schwäche für öffentliche Hinrichtungen entgegenkommt, unterstützt die steigende Beliebtheit außerdem so weit, dass sie sich auch in der beginnenden ästhetischen Wende des 18. Jahrhunderts noch einer Rolle erfreuen kann.

Wenn auch die in den einzelnen Werken angesprochenen Bedeutungsebenen oft grundsätzlich verschieden scheinen, ist der Darstellung der Medusa von Cellini bis Goethe jedoch immer gemein, dass sie in einer dezidiert antiken Tradition stehen, die von den Zeitgenossen als solche wahrgenommen und verstanden werden kann. Wenn die Interpretation der Gorgo auch manchmal von den aus dem griechischen und römischen Altertum überlieferten Mythen abweicht, so entspringt sie trotz allem immer der jeweils zeitgenössi-

schen Rezeption klassischer Texte und bezieht auch hier ihre Legitimation aus der Berufung auf die Vergangenheit. Der gebildete Leser oder Betrachter evoziert beim Erscheinen der Medusa automatisch einen Bedeutungskontext, der, so individuell und neuartig die Darstellung künstlerisch auch sein mag, auf bereits seit Jahrhunderten tradierte Interpretationsmöglichkeiten zurückgreift. Erst durch diesen fixen Bezugspunkt und vor allem in der ständigen Reibung mit dieser Tradition, entfalten die Kunstwerke und literarischen Texte ihre vollständige Bandbreite und erlangen die Wirkung, die sie über ihre Zeit hinaus zu bemerkenswerten Meisterleistungen haben werden lassen.

Shelleys Medusa hingegen verarbeitet weniger klassische Konventionen als spezifische Entwicklungen der geistesgeschichtlichen Strömungen seiner Zeit. Wenn auch der Figur selbst immer der antike Mythos zugrunde liegt, ja liegen muss, entsteht bereits ein aus seinem althergebrachten Kontext befreiter Archetypus, dem ein völlig neues Potential an Deutungsmöglichkeiten zur Verfügung steht. Feminismus, Psychoanalyse oder Klassenkampf sind nur einige der Schlagwörter, die Medusa von nun an in sich aufnehmen kann. Während alle bisherigen Konnotationen mit der antiken Überlieferung auf die eine oder andere Art konform gehen, ist Frauenrecht kein Thema, das der beinahe von Beginn an misogynen Mythos erlaubt. Auch die Vorstellung, dass das Gorgoneion, ursprünglich göttliche Auszeichnung und Schutz für wenige Auserwählte, als Symbol der breiten Masse der Arbeiterbewegung herangezogen wird, scheint noch wenige Jahrzehnte zuvor unmöglich. Medusa wandelt sich im 19. und 20. Jahrhundert von politischer Tugend und privatem Terror nicht nur ins potentielle Gegenteil, sondern in eine Vielzahl von unabhängigen Assoziationen, die sich nicht mehr zwingend durch klassische Bildung erschließen. Die Faszination für diese ambivalente Gestalt bleibt jedoch, wie ein Wiener Stadtspaziergang offensichtlich rasch belegen kann, bis heute erhalten.

6. Bibliographie

6.1. Primärliteratur

Bacon, Francis: *De Sapientia Veterum*. Amsterdam: Henricum Wetstenium, 1684.

Bacon, Francis: *Essays and Wisdom of the Ancients*. Cambridge: Cambridge University Press, 1834.

Burke, Edmund: *Reflection on the French Revolution & other Essays*. In: *Everyman's Library*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1951.

Cellini, Benvenuto: *Ich, Benvenuto Cellini*. Übersetzt von Johann Wolfgang von Goethe. Kaldenkirchen: Steyler Verlagsbuchhandlung, 1954.

Diderot, Denis: *Ästhetische Schriften, Band I und II*. Hrsg.: Bassenge, Friedrich. Westberlin: das europäische buch Literaturvertrieb GmbH, 1984.

Elyot, Sir Thomas: *The Book named The Governor*. In: *Everyman's Library*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1962.

Euripides: *Ion, with Introduction, Translation and Commentary*. Kevin H. Lee (Hrsg.). Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1997.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Briefwechsel mit Friedrich Schiller, 1759-1805*. Zürich: Artemis-Verlag, 1964².

Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Briefe Band IV, Briefe der Jahre 1821-1832*. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1976².

Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke Band III. Dramatische Dichtung I*. München: Verlag C.H. Beck, 1994¹³.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke Band XI. Autobiographische Schriften III*. München: Verlag C.H. Beck, 1994¹³.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke Band XII. Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*. München: Verlag C.H. Beck, 1994¹³.

Hesiod: *Theogonie*. Stuttgart: Phillip Reclam jun. GmbH & Co., 2008.

Homer: *Ilias und Odyssee, In der Übertragung von Johann Heinrich Voss*. Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 2002.

Milton John: *Comus and other Poems*. London: Oxford University Press, 1968.

Milton, John: *Paradise Lost*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007.

Ovid: *Metamorphosen*. Stuttgart: Philip Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2010.

Pfeiff, Karl Arno (Hrsg.): *Pindar, Übertragung, Einführung und Erläuterung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH, 1997.

Pope, Alexander: *The Dunciad in four Books*. New York: Pearson Education Inc., 1999.

Rüegg, Lieselotte (Hrsg.): *Griechische Sagen: Apollodorus, Parthenios, Antonius liberalis, Hyginus*. Zürich und Stuttgart: Artemis Verlag, 1963.

Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke Band 8. Philosophische Schriften*. Berlin: Aufbau-Verlag GmbH, 2005.

Schwab, Gustav: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Stuttgart und Hamburg: Deutscher Bücherbund, o. J.

Shakespeare, William: *Antony and Cleopatra*. In: Bevington, David (Hrsg.): *The new Cambridge Shakespeare*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1990.

Shakespeare, William: *MacBeth*. In: Braunmuller, A. R. (Hrsg.): *The new Cambridge Shakespeare*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1997.

Shelley, Percy Bysshe: *Posthumous poems 1824*. Oxford und New York: Woodstock Books, 1991.

Virgil: *Aeneis*. Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 2002.

6.2. Sekundärliteratur

Bassenge, Friedrich: *Einführung in die Ästhetik Diderots*. In: Diderot, Denis: *Ästhetische Schriften, Band I*. hrsg.: Bassenge, Friedrich. Westberlin: das europäische buch Literaturvertrieb GmbH, 1984, S. V-LXXXVIII.

Bate, Jonathan: *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

Braunfels, Wolfgang: *Benvenuto Cellini, Perseus und Medusa*. In der Reihe: *Der Kunstbrief*, Nr. 52. Berlin: Gebr. Mann Verlag GmbH, 1948.

Broadbent, J. B.: *MILTON: COMUS and SAMSON AGONISTES*. London: Edward Arnold Ltd., 1961.

Brockhaus, Der Große. Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1977¹⁸.

Brockhaus, Enzyklopädie in 30 Bänden: *Band 8 Emas-Fasy*. Leipzig und Mannheim: F.A. Brockhaus, 2006²¹.

Buschor, Ernst: *Medusa Rondanini*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer GmbH, 1958.

Campell, Gordon (Hrsg.): *The Grove Encyclopedia of Northern Renaissance Art. Volume III*. New York: Oxford University Press, 2009.

Cole, Michael: *Cellini's Blood*. In: *The Art Bulletin*. Vol. 81, No. 2. New York: Collage Art Association of America, Jun. 1999, S. 215-235.

Cook, Arthur B.: *Zeus, a Study in Ancient Religion. Vol. III. Zeus, God of the Dark Sky*. London: Cambridge University Press, 1940.

De Franciscis, Alfonso: *Das Archäologische Nationalmuseum in Neapel*. Neapel: Kunstverlag Interdipress, ohne Jahr (ca. 1980).

Dickmann, Herbert: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*. In: Jauß, Hans Robert: *Poetik und Hermeneutik 3. Die nicht mehr schönen Künste, Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1986, S. 271-317.

Diller, Aubrey: *Studies in Greek Manuscript Tradition*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1983.

Feser, Sabine und Lorini, Victoria: *Die Anfänge der Maniera Moderna. Giorgio Vasaris Viten, Proemio, Leonardo, Giorgione, Correggio*. Hildesheim (u. a.): Georg Olms Verlag, 2001

Fleming, James Dougal: *Meanwhile, Medusa in Paradise Lost*. In: *English Literary History*, Vol. 69, No. 4, Winter 2002, S. 1009-1028.

Furtwängler, Adolf: *Gorgones und Gorgo*. In: Wilhelm H. Roscher (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. 1. Band, 2. Abteilung. Leipzig: B.G. Teubner, 1886-1890, S. 1695-1727.

Garber, Marjorie: *Shakespear's "New Gorgon"*. In: Garber, Marjorie und Vickers, Nancy J.: *The Medusa Reader*. New York und London: Routledge, Tylor & Francis Books, Inc., 2003, S. 249-257.

Garber, Marjorie und Vickers, Nancy J.: *The Medusa Reader*. New York und London: Routledge, Tylor & Francis Books, Inc., 2003.

Gregori, Mina: *Caravaggio's first „Medusa“*. In: Zoffili, Ermanno (Hrsg.): *The first Medusa / La prima Medusa, Caravaggio*. Mailand: 5 Continents, 2011, S. 12-26.

Gombrich, Ernst H.: *Die Geschichte der Kunst*. Berlin: Phaidon Verlag GmbH, 1995¹⁶.

Haag, Sabine (Hrsg.): *Schaurig Schön, Ungeheuerliches in der Kunst*. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, 15. Februar bis 1. Mai 2011. Wien: Christian Brandstätter Verlag GmbH & Co KG, 2011.

Henkel, Arthur und Schöne, Albrecht (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1967.

Hertz, Neil: *Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure*. In: *Representations*. University of California Press, No. 4, Autumn 1983, S. 27-54.

Hofmann, Werner: *Der bannende Blick*. In: Hoffmann, Werner: *Zauber der Medusa*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von den Wiener Festwochen. Wien: Löcker Verlag, 1987, S. 137-140.

Hofmann, Werner: *Einträchtige Zwietracht*. In: Hoffmann, Werner: *Zauber der Medusa*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von den Wiener Festwochen. Wien: Löcker Verlag, 1987, S. 12-21.

Hoffmann, Werner: *Zauber der Medusa*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von den Wiener Festwochen. Wien: Löcker Verlag, 1987.

Hughes, Daniel: *Shelley, Leonardo, and the Monsters of Thought*. In: *Criticism*, Vol. 12, No. 3, Summer 1970, S. 195-212.

Janson, Horst W.: *The sculpture of Donatello. Volume two, Critical catalog*. Princeton and New Jersey: Princeton University Press, 1957.

Judson, Barbara: *The Politics of Medusa: Shelley's Physiognomy of Revolution*. In: *English Literary History*, Vol. 69, No. 4, Spring 2001, S. 135-154.

Kindlers Literatur Lexikon. Zürich: Kindler Verlag AG, 1965-1972.

Lachnit, Edwin: *Zur Geschichte des Manierismusbegriffs*. In: Hoffmann, Werner: *Zauber der Medusa*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von den Wiener Festwochen. Wien: Löcker Verlag, 1987, S. 32-42.

Lopez-Menendez, Marisol: *Body and head: Equality, punishment, and justice in the decapitation of Louis XVI*. In: *Potestas. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*. No. 2, 2009, S. 191-209.

Maquerlot, Jean-Pierre: *Shakespeare and the Mannerist Tradition, A reading of Five Problem Plays*. New York: Cambridge University Press, 1995.

Marini, Maurizio: A „*Rotella*“ by Caravaggio: The Murtola Medusa. In: Zoffili, Ermanno (Hrsg.): *The first Medusa / La prima Medusa, Caravaggio*. Mailand: 5 Continents, 2011, S. 94-108.

Müller, Gerhard: *Bemerkungen zur Rolle des Häßlichen in Poesie und Poetik des klassischen Griechentums*. In: Jauß, Hans Robert: *Poetik und Hermeneutik 3. Die nicht mehr schönen Künste, Grenzphänomene des Ästhetischen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1986, S. 13-21.

Panofsky, Erwin: *Hercules am Scheideweg, und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. In: Saxl, Fritz (Hrsg.): *Studien der Bibliothek Warburg*. Leipzig und Berlin: B. G. Teubner, 1930.

Pope-Hennessy, John Wyndham: *Cellini*. London: Macmillan London Limited, 1985.

Prohaska, Wolfgang: *Das Haupt der Medusa*. In: Kräftner u.a. (Hrsg.): *Rubens in Wien*. Ausstellungskatalog des Liechtensteinmuseums, des Kunsthistorischen Museums und der Gemäldegalerie der Bildenden Künste Wien, Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2004, S. 222-226.

Rosenthal, Lisa: *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2005.

Rumrich, John P.: *Milton Unbound. Controversy and Reinterpretation*. New York: Cambridge University Press, 1996.

Schneider, Laurie: *Donatello and Caravaggio: The Iconography of Decapitation*. In: *American Imago. A Psychoanalytic Journal For Culture, Science And The Arts*. Vol. 33, No. 1, Spring 1976, S. 76-91.

Terry, Allie: *Donatello's decapitations and the rhetoric of beheading in Medicean Florence*. In: *Renaissance Studies. Journal of the Society for Renaissance Studies*. Vol. 23, No. 5. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., November 2009, S. 609-638.

Varriano, John: *Leonardos's lost Medusa and other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio*. In: *Gazette des Beaux-Arts*. 6^e Période, 139^e Année, 1997, S. 73-80.

Varriano, John: *Snake Eyes. Caravaggio, Ligozzi, and the Head of Medusa*. In: *Source: Notes in the History of Art*. Vol. 24, No. 1, Fall 2004, S. 14-17.

Vollmer, Hans (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 34. Band. Leipzig: E. A. S. Seemann Verlag, 1990.

Weinberg, Alan M.: *Shelley's Italian Experience*. London u.a.: MacMillan Professional and Academic Ltd., 1991.

Wigginton, Waller B.: "One way like a Gorgon": *An Explication of Antony and Cleopatra, 2.5.116-17*. In: *Papers on Language and Literature*, Vol. 16, Issue 4, Fall 1980, S. 366-375.

Wilk, Stephen R.: *Medusa, Solving the Mystery of the Gorgon*. New York: Oxford University Press, 2000.

Zagorin, Perez: *Francis Bacon*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

6.3. Internetquellen

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3294/1> *Der Schild des Herakles*, Übersetzt von Johann Heinrich Voss. zuletzt eingesehen am 06.09.2012.

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/4499/3> Aischylos: *Der gefesselte Prometheus*, Übersetzt von Johann Gustav Droysen. zuletzt eingesehen am 09.09.2012.

http://it.wikisource.org/wiki/Divina_Commedia/Inferno/Canto_IX Dante Alighieri: *Divina Commedia*. zuletzt eingesehen am 21.09.2012.

http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_ars3.html Ovid: *Ars amatoria*. zuletzt eingesehen am 25.01.2013.

7. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Wilk, Stephen R.: *Medusa, Solving the Mystery of the Gorgon*. New York: Oxford University Press, 2000, Coverbild bzw. Fig. 3.2, S. 32.

Abb. 2: Katalog des Museum of Modern Art, Abteilung für griechische und römische Kunst, zuletzt eingesehen am 24. 9. 2012. <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/130013834?rpp=20&pg=1&ft=gorgoneion&pos=13>

Abb. 3: Haag, Sabine (Hrsg.): *Schaurig Schön, Ungeheuerliches in der Kunst*. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, 15. Februar bis 1. Mai 2011. Wien: Christian Brandstätter Verlag GmbH & Co KG, 2011, S. 79.

Abb. 4: Haag: *Schaurig Schön*, 2011, S. 78.

Abb. 5: Cook, Arthur B.: *Zeus, a Study in Ancient Religion*. Vol. III. *Zeus, God of the Dark Sky*. London: Cambridge University Press, 1940, Fig. 663, S. 849.

Abb. 6: Buschor, Ernst: *Medusa Rondanini*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer GmbH, 1958, Bilderteil S. 1.

Abb. 7: Cook: *Zeus, a Study in Ancient Religion*, 1940, Fig. 667, S. 851.

Abb. 8: Pope-Hennessy, John Wyndham: *Cellini*. London: Macmillan London Limited, 1985, Pl. 86, S. 187.

Abb. 9: Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, Fig. 52, S. 168.

Abb. 10: Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, Fig. 53, S. 168.

Abb. 11: Pope-Hennessy, John Wyndham: *Donatello*. Berlin: Propyläen, 1986, S. 211. (nach Prometheus Bilddatenbank)

Abb. 12: Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, Pl. 97, S. 195.

Abb. 13: Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, Pl. 104, S. 202.

Abb. 14: Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, Pl. 118, S. 233.

Abb. 15: Pope-Hennessy: *Cellini*, 1985, Fig. 69, S. 216.

Abb. 16: Hoffmann, Werner: *Zauber der Medusa*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von den Wiener Festwochen. Wien: Löcker Verlag, 1987, S. 125.

Abb. 17: Hoop Scheffer, Dieuwke de (Hrsg.): *Hollenstein's Dutch Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700. Volume XXXII*. Roosendaal: Koninklijke van Poll, 1988, S. 150.

Abb. 18: Varriano, John: *Leonardos's lost Medusa and other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio*. In: *Gazette des Beaux-Arts*. 6. Période, 139. Année. Paris: 1997, Fig. 4, S. 76.

Abb. 19: Hoop Scheffer: *Hollenstein's Dutch Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 1988, S. 150.

Abb. 20: Varriano: *Leonardos's lost Medusa*, 1997, Fig. 1, S. 73.

Abb. 21: Zoffili, Ermanno (Hrsg.): *The fist Medusa / La prima Medusa, Caravaggio*. Mailand: 5 Continents, 2011, S. 138.

Abb. 22: Zoffili: *The fist Medusa / La prima Medusa*, 2011, S. 113.

Abb. 23: Zoffili: *The fist Medusa / La prima Medusa*, 2011, S. 138.

Abb. 24: Zoffili: *The fist Medusa / La prima Medusa*, 2011, S. 68.

Abb. 25: Schütze, Sebastian: *Caravaggio. Das vollständige Werk*. Köln: Taschen Verlag, 2009, S. 254. (nach Bilddatenbank Unidam)

Abb. 26: Rosenthal, Lisa: *Gender, Politics, and Allegory in the Art of Rubens*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2005, Fig. 63, S. 181.

Abb. 27: Rosenthal: *Gender, Politics, and Allegory*, 2005, Fig. 66, S. 187.

Abb. 28: Rosenthal: *Gender, Politics, and Allegory*, 2005, Pl. I.

Abb. 29: Hoffmann: *Zauber der Medusa*, 1987, S. 136.

Abb. 30: Henkel, Arthur und Schöne, Albrecht (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1967, S. 661.

Abb. 31: Hoffmann: *Zauber der Medusa*, 1987, S. 136.

Abb. 32: Henkel und Schöne: *Emblemata*, 1967, S. 662.

Abb. 33: Hoffmann: *Zauber der Medusa*, 1987, S. 136.

Abb. 34: Rosenthal: *Gender, Politics, and Allegory*, 2005, Fig. 65, S. 185.

Abb. 35: http://www.wga.hu/art/m/master/zunk_fl/16_paint/2/11medusa.jpg zuletzt eingesehen am 05.02.2013.

Abb. 36: Hertz, Neil: *Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure*. In: *Representations*. University of California Press, No. 4, Autumn 1983, Fig. 1, S. 28.

Abb. 37: Garber, Marjorie und Vickers, Nancy J.: *The Medusa Reader*. New York und London: Routledge, Tylor & Francis Books, Inc., 2003, Fig. 12.

8. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1 und Abb. 2: Attischer schwarzfiguriger Untersetzer, signiert von Ergotimos (Töpfer) und Kleitias (Maler), um 560/570 v. Chr., Terracotta, H. 5,7cm, D. 9 cm, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 3: Gefäß in Form eines Gorgoneion, Ostgriechisch, um 560 v. Chr., Fundort Siana (Rhodos, Griechenland), Ton, H. 7 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung.

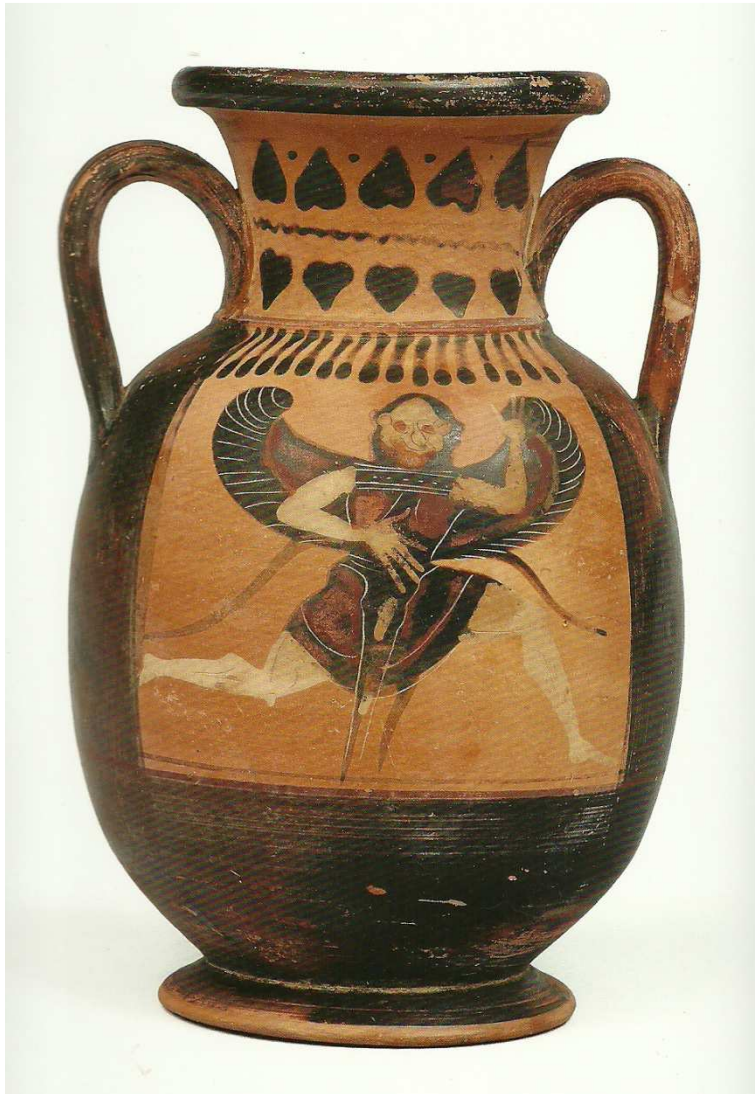


Abb. 4: Pelike mit Darstellung einer laufenden Gorgo, Attisch schwarzfigurig, um 550 v. Chr., Ton, H. 19 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Antikensammlung.



Abb. 5: Antefix aus Terrakotta mit Gorgoneion, Ostfassade des Buleuterion von Olympia, ca. 450-400 v. Chr.

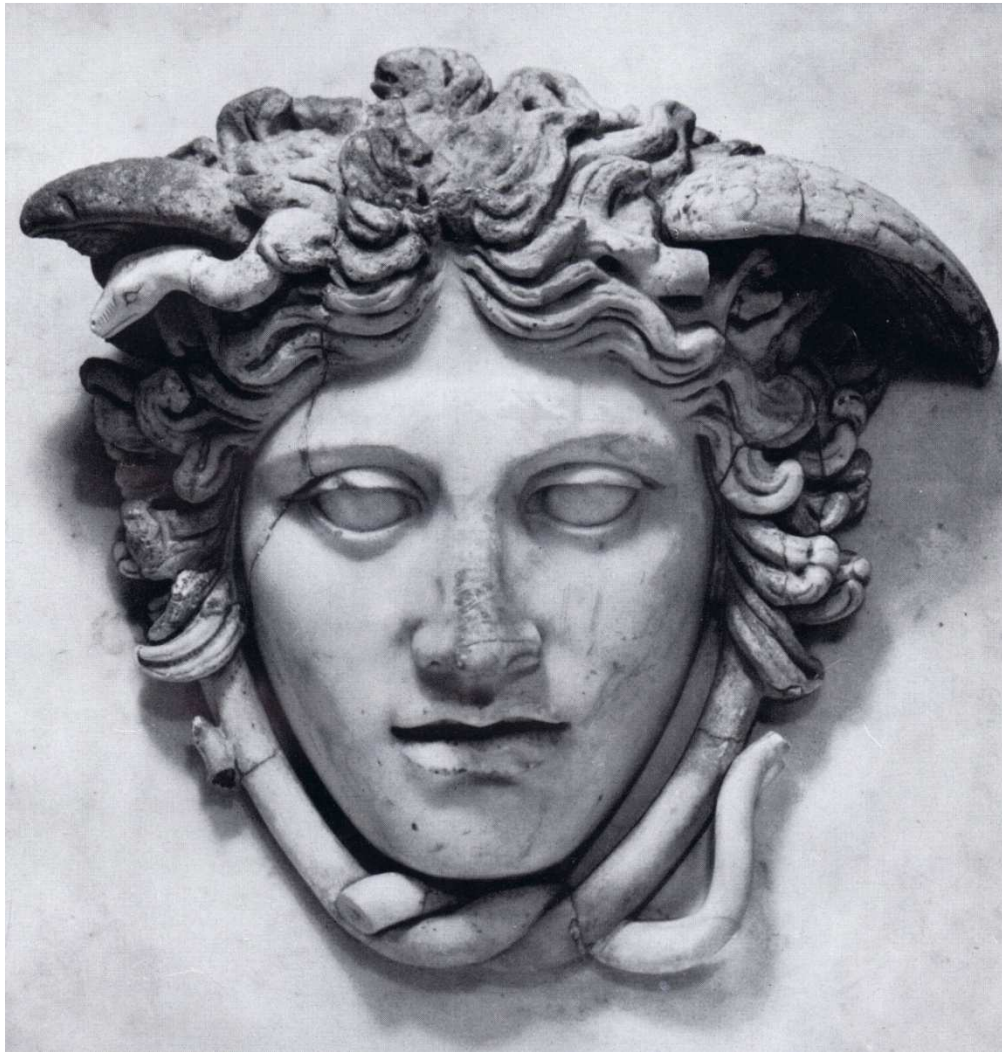


Abb. 6: Medusa Rondanini, Marmor, römische (augusteische) Kopie eines griechischen Original um 500 v. Chr., Phidias zugeschrieben, München Glyptothek.



Abb. 7: Kameo mit ultrapathetische Medusa, hellenistisch, Amethyst, Fundort Rom, Britisches Museum.



Abb. 8: Benvenuto Cellini, Perseus mit dem Medusenhaupt, 1554, Bronze, H. 320cm, Loggia dei Lanzi, Florenz.



Abb. 9: Francesco del Prato, Perseus Walking Across the Sea (Rückseite der Medaille von Alessandro de' Medici), Museo Nazionale, Florenz.



Abb. 10: Perseus mit dem Haupt der Medusa, etruskische Statuette, ca. 350 v. Chr., Bronze, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.



Abb. 11: Donatello, Judith und Holofernes, 1453/57, Bronze, H. 236 cm, Florenz, Palazzo Vecchio.



Abb. 12: Benvenuto Cellini, Perseus mit dem Medusenhaupt, Detailansicht von Oben, Körper der Medusa, 1554, Loggia dei Lanzi, Florenz.



Abb. 13: Benvenuto Cellini, Perseus mit dem Medusenhaupt, Detailansicht Haupt der Medusa, 1554, Loggia dei Lanzi, Florenz.



Abb. 14: Benvenuto Cellini, Büste Cosimo I. de Medici, 1545, Bronze, H. 110cm, Museo Nazionale, Florenz.



Abb. 15: Kaiser Hadrian, römische Büste, 2. Jahrhundert n. Chr., Uffizien, Florenz.



Abb. 16: Filippo Negroli, Medusenschild Kaiser Karls V., um 1541, Eisen getrieben und dunkel brüniert, Waffensammlung, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 17: Gysbert van Veen nach Otto van Veen, Allegorisches Portrait von Alessandro Farnese Herzog von Parma, Kupferstich, 1586, 36,4 x 23,7 cm, Albertina, Wien.



Abb. 18: Cornelis Cort, Haupt der Medusa, Kupferstich, zw. 1565-1578, Bibliothèque Royale, Brüssel.



Abb. 19: Gysbert van Veen nach Otto van Veen, Allegorisches Portrait von Alessandro Farnese Herzog von Parma, Detail Schild mit dem Haupt der Medusa, Kupferstich, 1586, Albertina, Wien.



Abb. 20: Tazza Farnese, Unterseite, Kamee, Datierung umstritten, vermutlich alexandrinisch, Museo Archeologico Nazionale, Neapel.

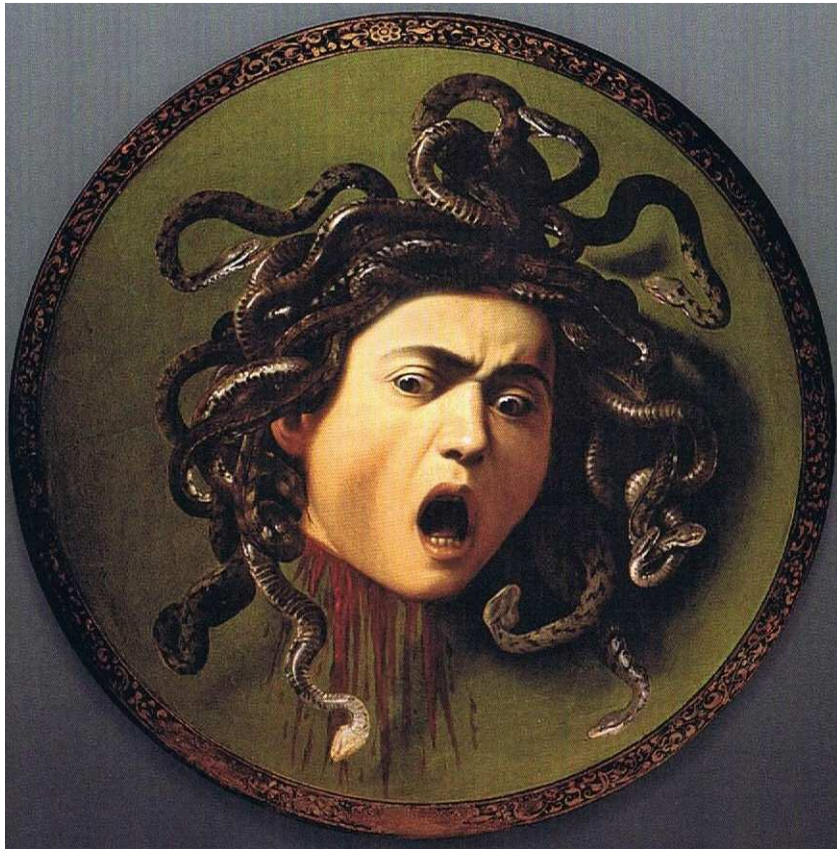


Abb. 21: Caravaggio, Haupt der Medusa, Öl auf Leinwand, Schild aus Pappelholz, 1598, DM. ca. 55 cm, Uffizien, Florenz.

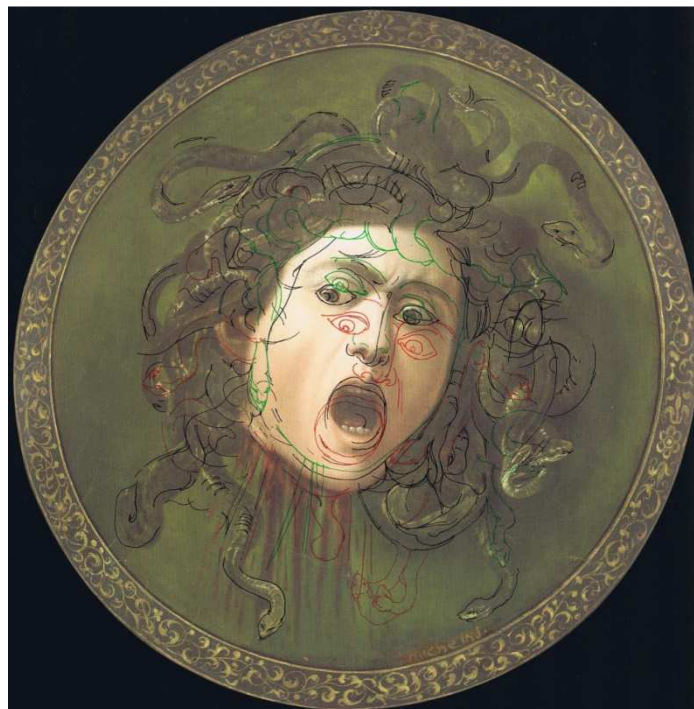


Abb. 22: Caravaggio, Haupt der Medusa (Murtola), mit Darstellung der durch Röntgenaufnahmen rekonstruierten Vorzeichnung, 1597, DM. ca. 48 cm, Öl auf Leinwand, Schild aus Pappelholz, Privatsammlung, Mailand.



Abb. 23: Caravaggio, Vergleich, Links Version „Murtola“ 1597, Rechts Version aus den Uffizien 1598.

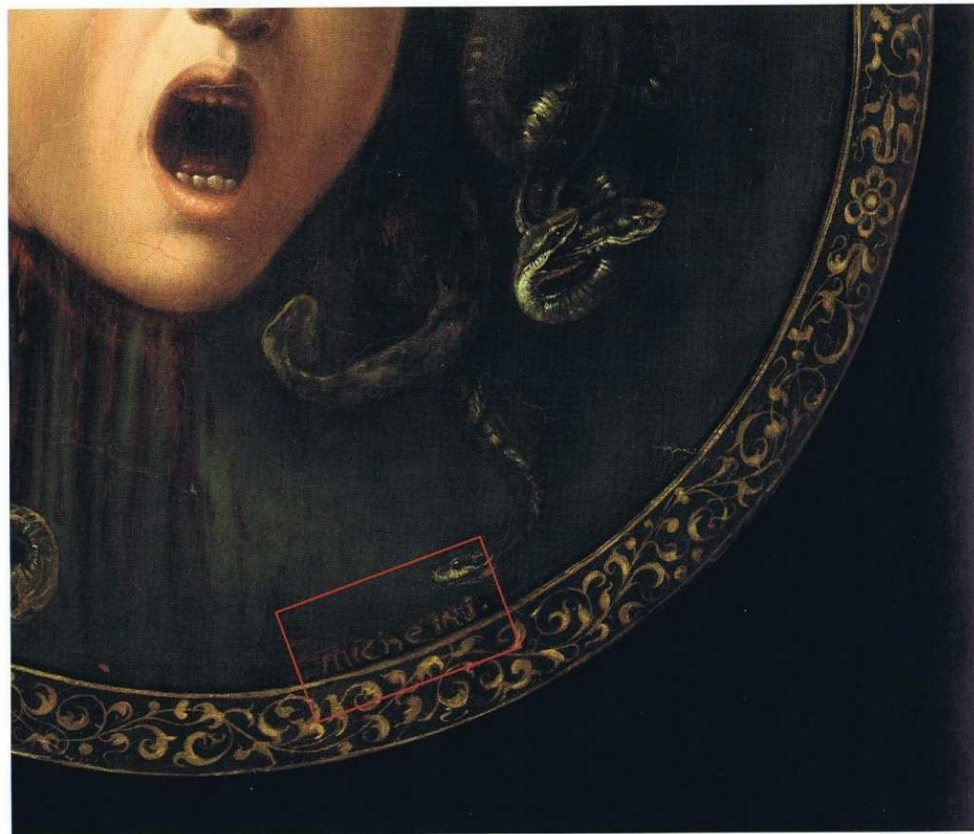


Abb. 24: Caravaggio, Haupt der Medusa (Murtola), Detail Signatur, 1597, Privatsammlung, Mailand.



Abb. 25: Caravaggio, Portrait der Kurtisane Fillide Melandroni, Öl auf Leinwand, 1598-1599, Bodemuseum Berlin, zerstört 1945.



Abb. 26: Theodor van Thulden, nach Rubens, Philip IV. ernannt Prinz Ferdinand zum Stadthalter der Niederlande, Radierung, ca. 1635-1642, Houghton Library, Harvard University, Boston.

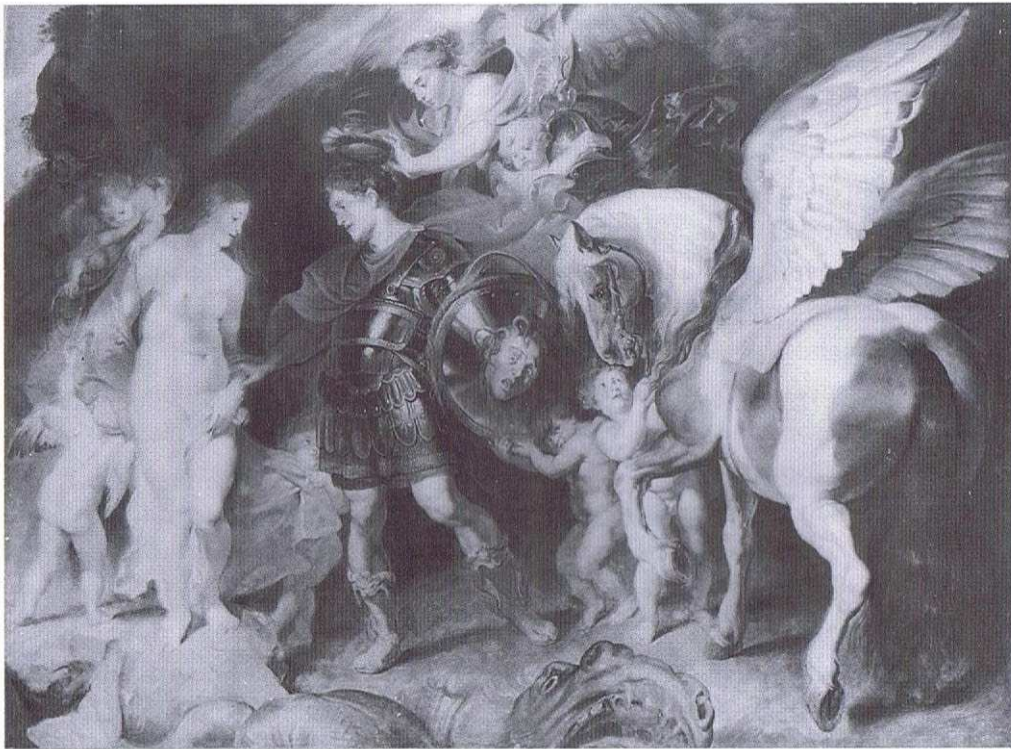


Abb. 27: Rubens, Perseus befreit Andromeda, ca. 1620-1621, Öl auf Leinwand, Eremitage, St. Petersburg.



Abb. 28: Rubens und Werkstatt, Der siegreiche Held greift nach der Gelegenheit Frieden zu schließen, ca. 1636, Öl auf Leinwand, Siegerlandmuseum, Siegen.



Abb. 29: Peter Paul Rubens, Haupt der Medusa, um 1617/18, Öl auf Leinwand, 68,5 x 118 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 30: Hadrianus Junius, Medici Emblemata, Nr. 38, Feminia Improba, Ausgabe Antwerpen 1565.



Abb. 31: Rubens, Haupt der Medusa, Detail, Weibliche Viper beißt das Männchen nach der Begattung in den Kopf, um 1617/18, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 32: Guillaume de La Perrière, La Morosophie, Nr. 65, Verderbliche Geschwätzigkeit, Ausgabe Lyon 1553.



Abb. 33: Rubens, Haupt der Medusa, Detail, Weibliche Viper stirbt bei der Geburt ihrer Jungen, um 1617/18, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien.

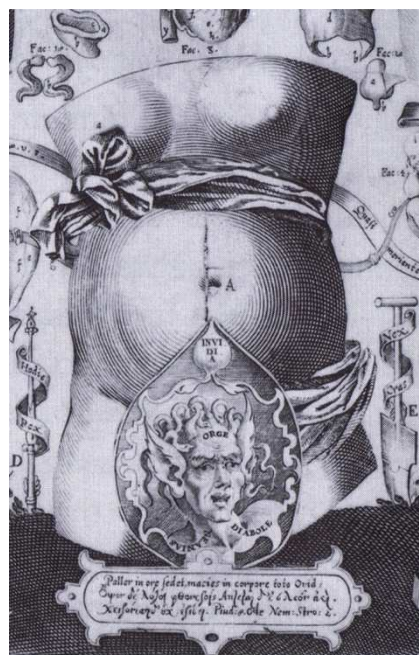


Abb. 34: Titelblatt zu Johann Remmelins Catoptrum Microcosmicum, Detail, Ausgabe 1619, Houghton Library, Harvard University, Boston.



Abb. 35: Unbekannter flämischer Meister, Haupt der Medusa, ca. 1620-1630, Uffizien, Florenz.



Abb. 36: The Contrast, unbekannter Zeichner, 1792, Kopie aus der Sammlung Kramnick, Ithaca, New York.

9. Anhang

9.1. Abstract

Anhand ausgewählter Beispiele aus Kunst und Literatur wird in dieser Diplomarbeit aufgezeigt, wie die Figur der Medusa dargestellt wird und welche Bedeutung ihr in den verschiedenen Kontexten zukommt. Der Zeitraum der Untersuchung erstreckt sich von der Renaissance bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, wobei das Hauptaugenmerk, dem Untertitel entsprechend, am 16., 17. und 18. Jahrhundert liegt. Einerseits ist die politische Konnotation ein wichtiger Bereich der Untersuchung, die sich sowohl aus dem Akt der Enthauptung speist, als auch aus Darstellungen mit Athenas Ägis als Attribut fürstlicher Macht und Tugend. Andererseits ist die Inkongruenz zwischen Schönheit und Schrecken bedeutend, deren theoretische Grundlage die ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts sind.

Ziel der Untersuchung ist es, die ambivalente Figur der Medusa in ihren unterschiedlichen Darstellungsmodi zu beleuchten, die verschiedenen aus dem Kontext evozierten Bedeutungen zu erklären und dabei darzulegen, dass auch, wenn nur ein sehr spezieller Aspekt im jeweiligen künstlerischen oder literarischen Werk angesprochen wird, ihm die Vielschichtigkeit des Mythos automatisch innewohnt und das Verständnis dafür beim zeitgenössischen (gebildeten) Leser oder Betrachter vom Künstler bewusst oder unbewusst vorausgesetzt wird.

Als einleitendes Kapitel steht eine Einführung in den Mythos der Gorgo Medusa, in dem die unterschiedlichen Darstellungsarten in Kunst und Literatur der Antike beschrieben werden. Die Entwicklung von der archaischen Schreckensgestalt mit Eberhauern und breiter, herausgestreckter Zunge bis hin zur schönen Medusa des Ovid wird hier nachgezeichnet, um dem Ursprung der in der Neuzeit gängigen und heute bekannten Darstellungsweise auf den Grund zu gehen.

Das darauffolgende Kapitel beschäftigt sich mit der Ästhetiktheorie des 18. Jahrhunderts, vor allem aber mit Denis Diderot und dem Phänomen, das als „das Gemischte Gefühl“ bezeichnet und beschrieben wird. Während in Kunst und Literatur zuvor die Prämissen des Schönen, Guten und Wahren verfolgt werden, entwickelt das 18. Jahrhundert eine Abneigung gegen das langweilig gewordene, klassische Ideal und beginnt das Hässliche/Schreckliche/Unangenehme zu bejahen. Entgegen der klassischen Dämpfung fordert

man nun Intensität und Unmittelbarkeit, Leidenschaft, die durch Unangenehmes (vermischt mit dem Angenehmen) evoziert wird.

Dieses ambivalente Verhältnis von Schönheit und Schrecken, das der Figur der Medusa so deutlich innewohnt, wird im Hauptteil der Arbeit anhand folgender Werke aus Kunst und Literatur näher betrachtet, die durch zusätzlich vergleichende und/oder ergänzende Beispiele vervollständigt sind.

- Benvenuto Cellini, *Perseus mit dem Medusenhaupt* (1553), Loggia dei Lanzi, Florenz
- Gisbert van Veen nach Otto van Veen, *Alessandro Farnese als Herkules* (1586), Rijksmuseum, Amsterdam
- Caravaggio, *Haupt der Medusa* (1598), Uffizien, Florenz
- William Shakespeare, *Macbeth* (1605-06) und *Anthony and Cleopatra* (1606-07)
- Francis Bacon, *The Wisdom of the Ancients* (1609)
- Peter Paul Rubens, *Haupt der Medusa* (1617), Kunsthistorisches Museum, Wien
- John Milton, *Comus* (1634) und *Paradise Lost* (1667)
- Alexander Pope, *The Dunciad* (1728/1743)
- Johann Wolfgang von Goethe, *Faust I* (1808) und *Helens Antezedenzen* (1826)
- Percy Bysshe Shelley, *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery* (1819)

9.2. Curriculum Vitae

Angaben zur Person	
Nachname/Vorname	Jakobitsch Corina
Adresse	Fasangasse 48/18 1030 Wien
Telefon	+43 650 5314928
Email	Corina.Jakobitsch@gmx.at
Staatsangehörigkeit	Österreich
Geburtsdatum	08.02.1986
Schulbildung und Studium	
2006 – 2013	Diplomstudium <i>Vergleichende Literaturwissenschaft</i> am Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft Universität Wien Sensengasse 3a A-1090 Wien
2008 – 2012	Bakkalaureatsstudium <i>Kunstgeschichte</i> am Institut für Kunstgeschichte Universität Wien Universitätscampus Hof 9 Spitalgasse 2 A-1090 Wien
2000 – 2005	Höhere Technische Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt Villach Schwerpunkt Hochbau Tschinowitscherweg 5 A-9500 Villach
1996 – 2000	Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium Peraustraße Peraustraße 10 A-9550 Villach
1992 – 1996	Öffentliche Volksschule für Knaben und Mädchen Bodensdorf 10.-Oktoberstraße 3 A-9551 Bodensdorf