

Süddeutsche Monatshefte

unter Mitwirkung von

Josef Hofmiller, Friedrich Naumann, Hans Pflizner, Hans Thoma, Karl Voll

herausgegeben von **Paul Nikolaus Coffmann**

Dritter Jahrgang * Zweiter Band

1906

Juli bis Dezember

Stuttgart

Verlag von Adolf Bonz & Comp.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Sophie von Adeling, Das Bethete	555
Autrittsvorlesung Schrempfs an der Stuttgarter Technischen Hochschule	660
Grete Auer, Die Tugend der Sabine Ricchiarì	117
Aus dem Tagebuch eines Lehrers	670
Berichtigung	532
Betrachtungen einer jungen Mutter	548
Karl Borinski, „Sappho“	479
Lujo Brentano, Dr. Gottlieb Schnapper-Urndt	207
H. Commenda, Ist unser Gymnasium eine zweckmäßige Institution zu nennen?	526
Hermann Dechent, Eierschutz und soziale Gesinnung	278
Eugen Ehrlich, Anton Menger	285
Wilhelm Engelhardt, Schiller, Kirchengeschichte	533
Erinnerungen eines Schülers	113
Hermann Fischer, Hermann Kurz in seinen Jugendjahren 52, 246, 388, 499,	620
Karl Fleisch, Von familienlosen Kindern und von der Vormundschaft	409
August Gebhardt, Poesions „Eislandblüten“	539
Anton Glock, Eine Literaturgeschichte	533
Theodor Goering, Alumbblatt	462
Martin Hahn, Zur Alkoholfrage	665
Wilhelm Hausenstein, Karl Ludwig Sand	178
S. E. Heer, Der Schriftsteller	156
Wilhelm Hegeler, Eros	449
Paul Heyse, Fromme Lüge	339
Adolf Hildebrand, Zum Problem der Form. 2.	238
Alois Höfler, Ludwig Boltzmann als Mensch und als Philosoph	418
Josef Hofmiller, Ruederer	44
Die Anfänge der Schweizer Dorfgeschichte	218
Sebald Goeters Vollendung	334
Der Heilige	354
Neue Erzählungen	444
Neue Erzählungen	537
Von schönen Büchern	649
Nicarda Huch, Die Verteidigung Roms	15
Nichard Huldshiner, Die Sommerfahrt des Benvenuto Cellini	221
Peter Kay, Tagung des Vereins Schweizerischer Tonkünstler	216
Gustav Keyser, Hohenlohe	633
Tim Klein, Michelangelo	463
Rudolf Koller, Briefe. Mitgeteilt von Adolf Frey	167
Walter Kähler, Eugène Fromentin	589
Karpfischerei in der Schweiz	219

	Seite
Albert Lamm, Friedrich Nietzsche und seine nachgelassenen „Lehren“ . . .	255
Rudolf Louis, Unsere Harmonielehre	430
Heinrich Ludwig, Die Abstumpfung des Gesichtsinnes. Mitgeteilt von Josef August Beringer	68
Paul Marfop, Vom Prinzregenten-Theater	424
Friedrich Naumann, Süddeutschland in der Volkszählung	100
Das Staatsrecht des Bürgerkrieges	202
Der Zar liest Weltgeschichte	319
Die inneren Wandlungen der Sozialdemokratie	403
Schulfinanzen	521
Das Programm der liberalen Einigung	641
Karl Dertel, Wie entstehen Erdbeben?	422
Sonnenforschung und Sonnenfinsternisse	661
Hans Pfizner, E. T. A. Hoffmanns Undine	370
René Prévôt, Elsassisches Theater	108
Martin Rabe, Der Jenseitsglaube und die soziale Arbeit	515
Helene Raff, Die Kindheit Joachim Rauffs	145
Hermann Kurz von Isolde Kurz	215
Reden Gotamo Buddhas	446
Wilhelm Rein, Zur Einheit des deutschen Bildungswesens	325
Walther Riezler, Hans von Marées	464
Josef Rueberer, München	31
Der Oberländer Aufstand 1705	414
Constantin Sauter, Hermann Schell	104
Albert Schäffler, Der Herenhammer	657
Walther Siegfried, Die Perlenschnüre	337
Georg Süß, Brief eines Elsfäfers	542
Auguste Supper, „Leut“	1
Heilige Nacht	553
Hans Thoma, Aus der Sommerfrische	363
Dürfen Bilder Geschichten erzählen? Eine Weihnachts- betrachtung	646
Hans Ziegler, Der Prähistoriker Otto Hinnert	211
Friedrich Th. Völkner, Epistel	14
Theodor Vogelsheim, Der Stil des amerikanischen Geschäftslebens	80
Karl Voll, Zur Rembrandtfeier	213
Max Elovogt	381
Vergleichende Gemäldestudien	437
Jugendliteratur	655
J. B. Widmann, Konzert	154
Ernst Zahn, Die alte Schule	144
Wilhelm Zaifz, Karosse, Kindervägelchen, Schalthähr	235
Shaddäus Zielinski, Die Totenbraut der antiken Sage	604

Die Totenbraut der antiken Sage.

Von Thaddäus Zielinski in St. Petersburg.

1.

Ist auch das Volkslied, dem Bürger den Stoff seiner weltbekannten „Lenore“ entnommen haben will, in der lebendigen Ueberlieferung nicht wieder aufgedeckt worden, so hat doch der mächtige Anstoß, den die ergreifende Ballade dem Eifer der Forscher gegeben hat, die hohe Volkstümlichkeit des ‚Lenorenmotivs‘ an sich, — des Motivs von der treuen Braut, die dem wiederauferstandenen Bräutigam willig ins Totenreich folgt — in überraschender Weise zur Erkenntnis gebracht. Und da konnte es auch nicht ausbleiben, daß die tiefer und tiefer grabende Arbeit der Philo-

logen und ‚Folkloristen‘ auch die antike Parallele des romantischen Lenorenmotivs ans Tageslicht zog . . . Nur Parallele, nicht mehr? nicht auch vielleicht die Quelle all der Wasserläufe, die das Gelände der deutschen und außerdeutschen Volksdichtung so anmutig durchrieseln? Das ist eine Frage, deren Beantwortung der Verfasser dieses Aufsatzes als klassischer Philologe ausdrücklich abgelehnt haben möchte; sie fällt denen zu, die dereinst die Abhängigkeit der ganzen modernen Volksüberlieferung von der antiken in Sage und Märchen, in Spruch und Lied zu untersuchen wagen. Einen kleinen Beitrag dazu möchte ich auch hier geben, nämlich den Hinweis auf den Weg, den — die Abhängigkeit vorausgesetzt — der antike Stoff genommen haben könnte, um ins moderne Volksbewußtsein hinüberzuströmen; im übrigen ist mein Ziel ein anderes. Meine Arbeit gilt der antiken Lenore, wenn wir sie so nennen dürfen, dem Motive der Totenbraut, wie es die Alten in Sage und Dichtung verkörpert haben: seinen Anfängen und seiner Entwicklung durch die Jahrhunderte bis an die Zeit des Auslebens der alten Welt. Die Literatur findet jeder, der sie brauchen sollte, in den einschlägigen Artikeln von Roschers mythologischem Lexikon; hier darf ich mir ihre Anführung erlassen. Daß ich Vorarbeiten hatte, wird jeder leicht glauben; daß ich sie ausgenutzt habe, ist selbstverständlich, ebenso aber auch, daß ich genug Eigenes bieten zu können glaube, um das Erscheinen dieses Aufsatzes zu rechtfertigen.

Bevor wir jedoch zur antiken Lenore übergehen, möchte ich die Aufmerksamkeit des Lesers etwas bei der romantischen festhalten, um eine Scheidung anzuregen, die sich auch der antiken Schwester oder Ahnfrau gegenüber als fruchtbar erweisen wird. Sollte jemand nämlich gefragt werden, ob Lenorens Los vom Standpunkt ihres Dichters als Lohn oder als Strafe gemeint war, so wird er seine Entscheidung unbedenklich im letzteren Sinne geben. Den Hauptteil der Ballade nimmt der graufige Ritt der Braut mit dem toten Bräutigam ein, wo ein Schreck vom andern überboten wird: hier ein Begräbnis, dort der Rabenstein, dazwischen die wirren Reden des gespenstischen Reiters, zuletzt das gähnende Grab, der leibliche Tod und der bange Klageruf um die gerichtete Seele . . . man mag über die Darstellungsmittel in unsrer verbildeten Zeit die Nase rümpfen, für jene waren sie wirksam genug, das wissen wir ganz genau. Lenorens Los ist als Strafe gemeint, das steht fest; aber wofür? Auch darüber hat der fromme Dichter keinen Zweifel gelassen, und die Geistermahnung „ob's Herz auch bricht, mit Gott im Himmel hadre nicht!“ bestätigt nur, was schon die ersten Strophen gelehrt hatten. Man mag es hart finden angesichts der rührenden Treue der Verlassenen und Verwaisten; es ist mit ein Zeugnis für den sittlichen Ernst der Zeit und des Kreises, daß die Treue eben als selbstverständlich gilt und erst das weitere Verhalten für Lohn oder Strafe entscheidet.

Das ist jedoch erst die eine Auffassung, die wohl in ihrer Eindringlichkeit dem Dichter verdankt wird, aber im Reime überall dort vorhanden ist, wo der Totenritt den Hauptteil des Inhalts ausmacht. Die entgegengesetzte Auffassung bietet ein deutsches Volkslied, das in Erds bekanntem ‚Liederhort‘ in verschiedenen, auch dialektisch abweichenden Varianten mit-

geteilt ist; der Leser wird es uns nicht verübeln, wenn wir es an dieser Stelle in synthetischer hochdeutscher Fassung wiedergeben:

Es ging ein Knäblein sachte
Wohl auf das Fensterlein:
„Feinsliebchen, bist du drinnen?
„Steh auf und laß' mich ein!“

„Ich darf mit dir nicht reden,
„rein lassen darf ich dich nicht:
„Bin schon mit einem versprochen,
„Rein' andren mag ich nicht.“

„Mit dem du bist versprochen,
„Feinsliebchen, das bin ich:
„Reich mir dein schneeweiß Händchen,
„Vielleicht erkennst du mich.“

„Du schmeckst mir so nach Erde,
„Vermein, du bist der Tod!“
„Wie sollt ich nicht schmecken nach Erde:
„Achthalbjahr liegt ich drin.

„Wach auf dein Vater und Mutter,
„Wach auf die Freunde dein:
„Orlin Kränzlein sollst du tragen
„Bis in den Himmel 'nein!“

Und als sie zum erstenmal läuf'ten,
Da ward die Braut schneeweiß;
Und als sie zum andrenmal läuf'ten,
Da brach ihr aus der Schweiß;

Und als sie zum drittenmal läuf'ten,
Nahm sie ein selig End:
Sie sind miteinander verschieden,
Verschieden aus der Welt.

Zwei Liebchen sind verschieden,
Verschieden bei der Nacht:
Gott selber war der Priester,
Der sie getrauet hat.

Das Grundmotiv ist dasselbe, aber wie anders die Stimmung, die Auffassung, das Urteil! Hier ist es die Treue, die im Vordergrunde steht, die Treue und ihr rührend schlichtes Symbol, das grüne Kränzlein, das die Dulderin bis in den Himmel hinein geleitet. Wie die Schuld, so ist auch die Strafe dem Liebe fern: als höchster Lohn erscheint uns dies selige Hinsterben in den Armen des wiedergekehrten Geliebten beim feierlichen Klange der Morgenglocken, der segnend und weihend auf die Vermählten niederschwebt.

2.

Es tut nicht not, von den übrigen zahlreichen Varianten auch nur andeutend zu reden; indem wir den beregten polaren Gegensatz in der sittlichen Schätzung des Lenorenmotivs im Auge behalten, gehen wir endgültig zu seiner antiken Erscheinungsform über.

„Ihren Reim finden wir schon bei Homer“ . . . so pflegte man ja wohl früher historisch-mythologische Untersuchungen zu beginnen. Nun, diesem Reim wird der schärfste Blick seine Anlage nicht ansehen können; er sieht nämlich also aus (Sl. II. 695 ff. Jordan):

Was in Phylate dann, im blumigen Pyrasos wohnte . . .
Hatte, dieweil er gelebt, Held Protefilaos befehligt;
Den aber deckte zur Zeit schon zu die finstere Erde.
Einsam in Phylate saß mit wundgetrauertem Wangen
Seine Gemahlin; sein Haus war halb nur fertig geworden.
Als er gesprungen vom Schiff, da hatte ein Dardanerkrieger
Ihn als den ersten erlegt von allen gefallnen Achäern.

Man mag sich ja denken, daß ein späterer Dichter, der gerade von Protefilaos singen und sagen wollte, aus den homerischen Andeutungen ein bedeutsames Los herausspann: indem er jenes Ahnende hineinlegt, mit dem das ‚griechische Mittelalter‘ der delphischen Religion das Schicksal seiner Lieblinge so gern weihte und den Zufall zur Vorsehung adelte — konnte

er etwa dichten: dem Protefilaos sei bekannt gewesen, daß der erste Gast des trojanischen Bodens mit seinem Tod den Erfolg der Seinen erkaufen würde, und er sei willig als einziger ins Verderben gegangen. Das ließ sich, wie gesagt, herausspinnen; der Gemahlin des Helden jedoch, in der der Leser die antike Lenore ahnt, hat Homer nichts mitgegeben, was sie über das Los gewöhnlicher Kriegerwitwen erhöhe.

Nein, lassen wir den Reim. Die griechische Sage ist mit allen ihren Wurzeln an den Boden des Mutterlandes gebunden, in dem sie durch Rulte und Bräuche, durch Baum und Stein im Bewußtsein des Volkes festgehalten wurde; was draußen in der Fremde bei den leichtlebigen Joniern im homerischen Lied seinen Ausdruck fand, war oft nur eine verblässende Erinnerung, deren Umrisse dem Sänger selbst nicht mehr ganz deutlich waren. Das läßt sich auch von unserem Falle sagen. Es ist ein blaßes, auslebendes Reis, keines keimkräftigen Samens mehr fähig; dort in der Heimat, im thessalischen Phylake, wo die Witwe des Helden mit ihren wundgetrauertem Wangen saß — da war auch die grauig schöne Sage von ihr zu Hause; sie sollte schon einmal in der Dichtung ihre Verklärung finden.

Ob wohl schon dort, wo die Hauptmasse der sog. nachhomerischen Tradition ihre erste poetische Gestaltung erlebte, in den ‚kyklischen‘ Epen insonderheit des trojanischen Kreises? Wir wissen das nicht so genau. Eins von ihnen, das die ersten Ereignisse des Krieges behandelte — die sog. ‚Kyprien‘ — mußte ja notgedrungen auch des Protefilaos gedenken. Es tat's auch; und zwar ist es Sektos gewesen, der ihn dort fällte. Offenbar wollte der Dichter den Achäerhelden ehren, indem er ihm den tapfersten Trojaner zum siegreichen Gegner gab; aber er setzte sich dadurch in Gegensatz zum Sänger der Ilias, der den Sieg vielmehr einem Dardaner, also keinem eigentlichen Trojaner, zuspricht. Auch von der Gattin wußten die Kyprien zu reden; wenigstens wird uns gesagt, daß sie ihr einen Namen gaben — den Namen Polydora. Ob sie schon dort als Totenbraut auftrat, wissen wir nicht: wo das Lenorenmotiv in der griechischen Literatur vorkommt, erscheint es an einen andren Namen geknüpft — an den Namen Laodamia.

Wer ist also der erste, der von Laodamia zeugt? Für uns — Euripides in seinem ‚Protefilaos‘; doch eben nur für uns. Ist die Tragödie gleich verloren, so läßt sich ihre Handlung doch, wie wir sehen werden, ziemlich gut wieder herstellen; und da erweist sich nun, daß der Dichter um der Mannigfaltigkeit wegen zwei parallele Motive zusammengearbeitet hat, die also vordem gesondert existiert haben müssen. Wo sollen wir sie nun suchen? Zwischen Epos und Drama liegt das weite Feld der Lyrik; für uns leider ein Trümmerfeld. Trotzdem glaube ich, daß wir richtig geraten haben, und daß es tatsächlich die griechische Lyrik ist, die für die beiden Parallelmotive, oder wenigstens für das eine, die Verantwortung trägt.

3.

Welches sind nun diese zwei Parallelmotive? —

Wir kennen sie als solche nur aus Zeugnissen der späteren Mythographie, von denen ich seiner Durchsichtigkeit wegen nur das späteste an-

führen will, das des Byzantiners Ezeas, der für uns natürlich nur die alexandrinisch-römische Erudition, die er noch benutzen konnte, vertritt. Hier sind seine Worte, wenn wir die prosaische Poesie seiner sog. Chiliaden (II. 52) in ehrlicher Prosa wiedergeben: „Dieser Protefilaos war Iphiklos' Sohn; er verließ sein junges Weib Laodamia, zog mit den übrigen Hellenen gegen Troja und wurde, da er als erster ans Ufer sprang, als erster getötet. — Sodann erzählen uns die Mythographen, daß Persephone angesichts seiner Schönheit und seiner Trauer um Laodamia durch ihre Fürbitte bei Pluto ihm das Leben wiedergegeben und ihn aus der Unterwelt zu seinem Weibe zurückgeschickt habe. So sagen die Mythen; die wahre Geschichte wird aber folgendermaßen erzählt: Als jene Gattin des Protefilaos das Unglück ihres Gatten, ich meine seinen Tod, erfuhr, ließ sie ein Holzbild des Protefilaos herstellen und teilte aus Trauer um den Mann ihr Lager mit ihm, da sie die Trennung mit jenem nicht ertragen konnte; die andren fabelten aber, daß nachts sein Geist ihr zu erscheinen pflege. So entstand jene Sage.“

Der Parallelismus ist augenscheinlich. Nach der einen Fassung war es der Getötete selber, der von den Unterirdischen die Erlaubnis erhält, zur geliebten Gattin zurückzukehren: das ist eben das, was wir das Lenorenmotiv nennen. Nach der andren läßt sie nach seinem Tode ein Bild von ihm herstellen und teilt mit diesem ihr Lager; Später ertappen sie dabei und bringen aus Mißverständnis das Gerücht in Umlauf, daß der Verstorbene sie bei Nacht besuche; was ist das? Darüber ist kein Zweifel möglich: die rationalistische Umarbeitung des Lenorenmotivs. Ihr Verfasser verhielt sich Wundern gegenüber nicht allzugläubig, sehr gläubig dagegen zur mythographischen Tradition: wo sie ihm unannehmbar erschien, suchte er ihre Entstehung aus einem Mißverständnis zu erklären: „eigentlich war es ein Bild; die Leute aber haben aus Irrtum und Unwissenheit einen Geist draus gemacht, der auch Glauben fand.“ Gewiß ist dies ‚Motiv des Bildes‘ ein künstliches Verstandesprodukt; es hat aber das ‚Motiv des Geistes‘ zur Voraussetzung, d. h. unser Lenorenmotiv, zu dessen vernunftgemäßer Erklärung es erst geschaffen worden ist.

Ist es nun gestattet, dieses Kunstprodukt, diese individuelle Auslegung der Volksfage der Zeit zuzutrauen, von der hier die Rede ist — der Epoche der griechischen Lyrik um 500 v. Chr.? Ich denke, durchaus; doch mag der Leser selbst urteilen. In seiner ersten olympischen Ode trägt Pindar eine neue Fassung der Pelopsfage vor: „Von dir, du Tantalosproffe“ sagt er geradezu, „werde ich anders sagen, als meine Vorgänger.“ Die hatten nämlich die überlieferte, stark kannibalistische Sage weitergegeben, derzufolge Tantalos die Himmlischen mit dem Fleische seines Sohnes Pelops bewirtet; Pindar will von einer solchen ‚Völlerei‘ der Götter nichts wissen. Vielmehr hat sich die Sache also zugetragen: während des Gastmahls raubte Poseidon den Knaben, von seiner Schönheit gefesselt; „da du aber verschwandest, verbreitete jemand von den neidischen Nachbarn das Gerücht, die Götter hätten dich aufgeessen.“ Die Ähnlichkeit der Methode ist augenfällig; ich denke, das Beispiel — das eben nur ein Beispiel ist — berechtigt uns durchaus, auch die Entstehung des ‚Bildmotivs‘ der Epoche

der griechischen Lyrik zuzuweisen. Die Annahme ist sogar notwendig, da bereits die Tragödie, wie wir alsbald sehen werden, das Bildmotiv kennt.

Diese Gleichsetzung von Bild und Geist — dem Griechen auch von der Sprache nahegelegt, die beides mit demselben Wort, als ‚Idol‘ bezeichnet — läßt sich auch sonst nachweisen. Ich hatte schon Gelegenheit, in dieser Zeitschrift (1905 Februar) auf jene eigentümliche, vom Dichter Stesichoros herrührende Fassung der Helenasage hinzuweisen, derzufolge nicht Helena selber, sondern ihr Trugbild dem Entführer nach Troja folgte. Für seinen Nachfolger Aeschylos war diese Ehrenrettung als solche unverbindlich, er folgte seinem Homer; aber ganz beiseite lassen konnte er die Idee seines Vorgängers nicht, sie war ihm auch etwas Gegebenes. War es also Helena selber, die sich von Paris rauben ließ, so muß ihr Trugbild bei Menelaos geblieben sein; da finden wir's auch, aber — als ihr Standbild. „Schöngemeißelter Bilder Anmut ist ihm zuwider . . .“ Aber auch das, so deutet der Dichter an, wird mißverstanden werden, und ‚als Gespenst wird sie des Hauses zu walten scheinen‘ (Agam., 416 ff.). Es stimmt alles: das Standbild ist an Stelle des Geistes getreten, für den nur die Möglichkeit mißverständlicher Andeutung bleibt. Und weiter und weiter erbt sich die Gleichsetzung fort, bis ins neue Europa hinein; und viele Jahrhunderte später wird noch das Standbild — diesmal des neuen Menelaos selber — aus dem Kirchhof in sein geschändetes Haus zurückkehren, um den kühnen Verführer seines jungen Weibes ins Totenreich zu geleiten.

4.

Doch nun zurück zu unseren Parallelmotiven; noch fehlt beiden der Ausgang. Mag der Tote selber die trauernde Witwe besuchen, mag sie im Verkehr mit seinem Bilde ihren Trost finden: wie gestaltet sich im letzten Ende ihr Los? Dieses bleibt uns die Antwort schuldig, oder vielmehr, er gibt uns eine aus seiner eigenen Phantasie, die wir eben deshalb dankend ablehnen. Wir finden indes den gesuchten Ausgang unter den Trümmern der mythographischen Tradition, oder vielmehr, wir finden deren zwei, je einen für jedes Parallelmotiv, als neuen Beweis für ihre ursprüngliche Selbständigkeit.

Den Ausgang des Geistmotivs gibt uns der alte Vergilerklärer Servius; zur Erklärung der Stelle, wo der Dichter unter andren Schatten der Unterwelt auch Laodamia erwähnt, sagt er folgendes (Aen. VI 447): „Laodamia war die Gattin des Protefilaos; als sie die Nachricht erhielt, daß ihr Gatte als erstes Opfer des trojanischen Krieges gefallen sei, faßte sie den Wunsch, seinen Geist zu sehen; als der ihr gewährt wurde, konnte sie sich von ihm nicht mehr trennen und starb in seiner Umarmung.“ Fällt hierbei dem Leser nicht jenes deutsche Volkslied ein, das wir oben (§ 1) gebracht haben? Die Ähnlichkeit ist zwingend: derselbe Inhalt, dieselbe Stimmung — ein seliges Hinsinken in den Armen des Geliebten, der zu kurzem Wiedersehen aus dem Totenreich zurückgekehrt ist. Wie soll man sich diese Übereinstimmung erklären? Sollte ein lateinisches Lied herübergewirkt haben? Oder genügt Servius allein? Es ist eine berühmte Stelle, die er hier erläutert: es folgt auf dem Fuße das schaurige Wiedersehen

des Aeneas mit Dido. Kein Zweifel, daß die jungen ‚Scholaren‘, deren tägliches Brot Vergil war, diese Stelle besonders gut kannten. Und sie waren wiederum, das vergesse man nicht, die Befruchter der mittelalterlichen Poesie . . . Ich will hier, wie schon gesagt, nichts entscheiden. Nur soviel scheint mir klar: sollte direkte Abhängigkeit bestehen, so ist Servius das natürlichste Mittelglied.

Soweit das Geistmotiv; nun zum andren. Nach dem Tode des Gatten — oder auch nach ihrer Trennung von ihm — läßt Laodamia ein Holz- (oder Wachs-)bild von ihm anfertigen und bringt mit ihm ihre Nächte zu, wie mit einem Lebendigen. Noch läßt sich der Ausgang nicht voraussagen: das Bild ist nicht, gleich dem Geist, an die kurze Urlaubsfrist gebunden. Jemand muß der Witwe ihren Trost entrißen haben; und das konnte nur derjenige tun, der die Gewalt über sie hatte, also der Vater Akast. Aber wozu die Grausamkeit? Seitens des Vaters konnte es keine sein: ist doch das Verhältnis des Vaters zur Tochter das innigste, das die griechische Sage kennt. Er tat es gewiß in guter Absicht; aber warum? Hier war die Phantasie in ihrem Recht. Wer über keine allzureiche verfügte, konnte sagen: eben damit die junge Witwe sich ihrem Schmerz nicht allzusehr hingeebe. Also die Fassung, die uns der Mythograph Hygin erhalten hat (Kap. 104): „Als Laodamia ihren Gatten verlor, ließ sie von ihm ein Wachs bild anfertigen, stellte es als heiliges Gottesbild in ihrem Schlafzimmer auf und erwies ihm göttliche Ehren. Es traf sich nun, daß der Diener, der ihr für die heilige Handlung Früchte zu bringen pflegte, zur Morgenzeit durch eine Ritze hineinsah: er erblickte sie, wie sie das Bild des Proteuslaos in den Armen hielt und küßte. In der Meinung, ein Buhle wäre bei ihr, erzählte er das Befehene ihrem Vater Akast. Akast kam, riß plötzlich die Tür des Schlafgemachs auf und erkannte das Bild des Proteuslaos. In der Meinung, den Qualen seiner Tochter dadurch ein Ende zu machen, ließ er einen Scheiterhaufen errichten und auf ihm das Bild mitsamt dem Opfergerät verbrennen; da warf sich Laodamia aus Verzweiflung selbst in die Flammen und fand so ihren Tod.“

Bei größerer Leistungskraft der Phantasie ließ sich auch die Begründung voller und überzeugender gestalten. Warum will Akast seiner Tochter den Trost der Erinnerung entziehen? Weil er sie der Hoffnung und dem Leben wiedergeben will. Sie ist jung und kinderlos, nichts hält sie im Hause des toten Gatten fest. So ist sie wieder Braut; er hat ihr einen neuen Gemahl ausersehen. Der Tag für die Hochzeit ist bestimmt. Aber Laodamia weigert sich, den Toten um den Lebenden hinzugeben; woher diese Hartnäckigkeit? Die Entdeckung des Dieners scheint des Rätsels Lösung zu bringen: zwar der schlimme Verdacht erweist sich als grundlos, dafür ist aber der Gegenstand gefunden, der das Herz der Witwe an den Toten fesselt. Nun ist Hygins Lösung begrifflich.

Wer ist es nun, der das Motiv dieser zweiten Hochzeit erfand und dadurch das Motiv des Bildes so glücklich und eindrucksvoll steigerte? Wir wissen es nicht; wir begegnen ihm jedoch wiederholt in der späteren mythographischen Tradition. Wie dem auch sei, mit dem Gesagten sind die Hauptzüge in der gesonderten Ausstattung beider Parallelmotive vollständig.

und wir können zu dem Dichter übergehn, der sie in genialer Weise verband und dadurch den Balladenstoff zur Tragödie formte — zu Euripides und seinem ‚Protesilaos‘.

Nur eine Frage zuvor — dieselbe, die sich uns schon oben angefiel, der deutschen Lenore aufdrängte. Ist ihr Ausgang als Lohn oder als Strafe aufzufassen? Beim Geistmotiv ist die Antwort nicht zweifelhaft: das Wiedersehen wird ausdrücklich als Erfüllung der Sehnsucht hingestellt, es geschieht ein Wunder, um die treue Liebe zu lohnen. Anders das Bildmotiv; hier findet kein göttlicher Gnadenerweis statt, der Trost erscheint uns als zu äußerlich, und das Ende ist ein Werk der Verzweiflung, nicht ein seliges Hinsterben, wie dort. Hier erscheint Laodamia durchaus als unglücklich und somit als gestraft; aber von wem und wofür? Die erste Frage beantwortet sich leicht: war die Liebe zum Wachsbielde als verirrte Erotik gemeint — und das war es tatsächlich — so konnte nur Aphrodite die Urheberin sein. Auf die zweite ist keine direkte Antwort möglich; aber die Alten hatten für solche Fälle ein allzeit fertiges Hausmittelchen auf Lager: die Strafe gilt irgend einer irgendwie versäumten Opferpflicht. Es steht nichts der Annahme im Wege, daß es auch hier zur Verwendung gekommen ist.

5.

Der ‚Protesilaos‘ ist für uns verloren: seinerzeit ist er aber viel gelesen worden und hat zahlreiche Spuren in Dichtung, Kunst und Erudition zurückgelassen. Die Kritik hat uns diese Spuren in ihrer Echtheit zu erkennen gelehrt; um aber nach ihnen die Handlung der Tragödie herzustellen, dazu bedarf es auch einer positiven Kraft, der Phantasie.

Euripides liebte es, im Prolog die Gottheit auftreten zu lassen, deren Geist die Handlung bestimmt; dies war in unserm Stück, nach dem Gesagten, Aphrodite. Sie zürnt der Heldin; als Opfer ihres Zornes ist bereits deren Gatte im fernen Troas gefallen . . . vielleicht durch die Hand ihres Sohnes Aeneas, den die Tradition gleichfalls, wenn auch vereinzelt, als den siegreichen Gegner des Protesilaos bezeichnet. Jetzt rüstet der König Akast für seine Tochter eine zweite Hochzeit; aber diese Hoffnung ist eitel: sie hat der Braut eine andre, verhängnisvolle Liebe eingefloßt, die ihr Untergang sein wird.

Sie tritt ab, der Chor erscheint . . . Ovid hat in seine später zu behandelnde Ballade das Motiv hinübergerettet.

Phylates würdige Frau, sie kamen mit Trost und mit Zuspruch:

„Laß doch im Feiergewand, Laodamia, dich sehn!“

Das alte Motiv, aus der ‚Elektra‘ und sonst bekannt.

Kein Wunder ist's, wenn Elend Erdgeborne quält.

Wer wird die Klagen ins Unendliche ausdehnen?

Ihn traf das Schicksal, das auch dir und allen droht.

Jetzt tut das Glück zum zweitenmal seine Pforten auf: der Vater hat eine neue Hochzeit angefangt, der neue Bräutigam hat bereits sein Wort, er wartet mit Zuversicht . . . Ach ja, der Bräutigam!

Oft ward die Hoffnung, oft das Wort dem Mann ein Trug . . .

Nein, bei ihm sind Laodamias Gedanken nicht: ihre Augen leuchten so felt-

sam, wenn sie vom Toten redet, es ist, als wäre er ihr noch unverloren, als besäße sie ihn noch. Welch ein Zauber hat sie an ihn gefesselt? Laodamia lächelt wehmütig:

Ach, Mädchen, welch ein Zauber ist Erinnerung!

Doch tut sie gern das ihrige, um dieses Zaubers Bann zu brechen: sie hat sich selbst bacchische Sühnungen verordnet, die sie zu nächtlicher Weile bei Spiel und Tanz ins Werk setzt. Schon sinkt die Sonne: die Zeit der heiligen Handlung ist nicht mehr fern. Sie bittet die Freundinnen, ihre Kraft draußen durch ein frommes Lied zu unterstützen. Draußen! warum nicht lieber drinnen als Genossinnen? Nein, das geht nicht an:

Dem Angeweihten ist das Festgemach verwehrt.

So geht sie hinein, und dem Chor bleibt nur übrig, die bacchischen Feuer drinnen, die das erloschene Tagesgestirn in seinem Kampf mit der Nacht ablösen, durch einen dionysischen Hymnus zu feiern. Flötenspiel draußen, Flötenspiel auch drinnen, wilde, verworrene Klänge. Es geht unheimlich zu, unter dem Schleier der Nacht: es ist, als ob die Unterwelt mit einstimme in den Saumel, seltsame Stimmen erschallen, Flammen zucken auf, Schatten huschen vorbei . . . Endlich, wie die Angst am höchsten ist, erscheint Laodamias alte Dienerin, verstört und bleich. Was ist geschehn?

Unfassbares ist geschehn. Still, mit wenigen Vertrauten, war Laodamia ins Allerheiligste ihres Hauses getreten; dort stand in grüner Laube, mit dem Efeu Kranz auf dem Haupte, das WachsBild ihres getöteten Gemahls, zum Dionysos umgeschaffen. Da erklangen die Zymbeln, da ließen die phrygischen Flöten ihre sinnverwirrenden Weisen hören; in wildem, rasendem Tanz feierte die neue Bacchantin ihre mystische Hochzeit mit dem neuen Dionysos . . . Ob sie wohl wußte, was sie tat, als sie dem wächsernen Bildnis solche Ehren erwies? ob es ihr wohl bekannt war, das geheimnisvolle, magische Band, das das WachsBild mit dem Urbild verknüpft? Die zwingende Beschwörung, ans Bildnis gerichtet, ist bis ans Ohr des Toten gedrungen, er mußte einstimmen in ihren sehnsuchtsvollen Ruf; die Tore der Hölle weichen vor dem Banne des Zaubers, die Unterirdischen entlassen die beschworene Seele, Hermes gibt ihr das Geleit in die Welt der Lebenden zurück. Eben ist Laodamia, vom dionysischen Saumel erschöpft, zu Füßen ihres Bildnisses niedergesunken — da steht plötzlich Proteusilaos selber vor ihr, jung und schön, wie damals, als er sich aus ihren Armen riß, um mit den Achäern gegen Ilion zu ziehen . . .

Diese Szene der Tragödie hat der Bilderschmuck eines Sarkophags festgehalten, das in der Kirche der heiligen Clara in Neapel steht.

. . . Die Nacht ist um, es graut der Morgen; ein Diener nähert sich den Gemächern Laodamias, einen Korb Früchte in der Hand. Sonst pflegt sie um die Zeit wach zu sein, um seine Gaben für ihre Opferhandlungen in Empfang zu nehmen; jetzt ist alles still — was mag das bedeuten? Er schaut durch die Türspalte hinein — und prallt betroffen zurück. Das war also jene vielgerühmte Treue seiner jungen Herrin! das der Grund ihres Abscheus vor der neuen Ehe! Und da mühen sich noch die Staatswächter ab, durch strenge Gesetze die Weiber in der Zucht zu erhalten! Was er-

reichen sie dadurch, als daß die Schamlosigkeit die Larve der Tugend trägt? Laßt sie doch lieber in ihrem eignen Staate prangen.

Laßt lieber frei der Weiber Liebeslager sein!

Also philosophierend, nach Art der sonstigen euripideischen Sklaven, geht er davon, um seine Entdeckung dem König zu melden.

Zornentflammt eilt Akast herbei. Er will die Tür aufreißen, die frevelhaften Mysterien enthüllen, unter deren Deckmantel seine Tochter ihrer Lust fröhnte — die Tür geht indessen von selber auf, statt des unbekanntem Buhlen steht sein Eidam Protefilaos vor ihm. Sein Zorn weicht dem Entsetzen, das Entsetzen einem neuen Zorne. Warum ist er hier? Warum streckt er aus der unterweltlichen Nacht seine gierigen Hände nach ihr aus, deren Stätte noch lange unter den Lebenden ist? Es beginnt ein Streit — ein langer, peinlicher Streit um die Rechte des Lebens und die Rechte des Todes, um die Liebe, die die Schranken des Hades durchbricht, und um die ärmlichen Lockungen des irdischen Glücks . . .

Wäre uns der Streit erhalten — wir würden ihn wohl auch in andrer Hinsicht peinlich nennen. In diesem fast kanonischen Teil der euripideischen Tragödie tritt auch sonst die Leidenschaft vor dem Verstand zurück; ob auch ein Geist, wird Protefilaos seine Sache doch schulgerecht geführt haben. Dem Zorn des Königs setzt er milde Ueberlegung entgegen:

Wenn zwei sich streiten, und im Zorn der eine glüht,
Ist weiser, wer in Fassung seine Rede zähmt.

Seine Gattin nimmt er vor den Vorwürfen, die ihrem Geschlecht galten, in Schutz:

Wer alle Frauen, gleich als gält' es einer, schilt
Und keine ausnimmt — töricht heiß ich ihn, nicht klug.
Es sind ja viele; mag auch schlecht die eine sein,
Doch andre wirst du edel finden — so auch sie.

Dem König selber läßt er alle Ehre widerfahren:

Die Tochter gabst du mir,
Und meinen würd'gen Schwäher hab ich dich genannt.

Was er aber sonst gesagt hat, können wir nicht mehr feststellen. Es ist uns auch daran weniger gelegen; fallen doch auch die Streitjeneren in der ‚Medea‘, dem ‚Hippolyt‘, der ‚Alkestis‘ für unser Empfinden ab, weil wir nicht genug Intellektualisten sind, um im Sturme der Leidenschaft den Gründen der Vernunft gern Gehör zu geben. Wie dem auch gewesen sein mag, diesmal siegt das Leben; abermals erscheint der Unterweltsbote und kündigt dem Protefilaos, daß seine Frist ihr Ende hat, daß der Hades auf ihn wartet. Protefilaos verschwindet; Akast betritt das Gemach seiner Tochter.

Er findet sie in schmerzhaft-seliger Verzückung, die Hände um das Bild des vermeintlichen Dionysos geschlungen. Nun ist dem König alles offenbar; diese balthischen Mysterien, die seine Tochter angeblich zu Reinigungszwecken begangen hatte — es war ein Zauber, ein ruchloser, gotteslästerlicher Zauber, dazu bestimmt, die Scheidewand zwischen Leben und Tod zu zerstören und die Macht des Todes über das Reich des Lebens zu verbreiten. Und dieses Wachsbild des Protefilaos — es ist das Hauptwerkzeug dieses Zaubers, das Bindeglied zwischen seinem Hause und dem Totenreich.

Er wird es aber vernichten, dies Bindeglied, er wird seine Tochter dem Reich des Lebens zurückgewinnen, dem sie noch mit vollem Rechte angehört. Auf seinen Befehl wird ein Scheiterhaufen geschichtet; er ergreift das Bild. Vergeblich klammert sich Laodamia an das einzige Pfand, das ihr die Wiederkehr des Toten verbürgt, vergeblich spricht sie, zum Vater gemendet, das rührende Wort:

Nicht geb ich, wenn auch seellos, den Geliebten preis!

Er wird ihr doch entrißen, mit ihm die Symbole und Kränze und alle Symbole ihrer erheuchelten Dionysien. Schon ist alles von der Blut der Scheiter erfaßt; zum zweitenmal hat der Tod den Protefilaos umschattet, diesmal für immer und ohne Wiederkehr. Ja, Aktast hatte recht, das Wachsbild war in der Tat das Bindeglied zwischen seiner Tochter und der Unterwelt; jetzt, wo es vom Tode verschlungen ist, zieht es auch jene unwiderstehlich nach. Die Kränze des Dionysos im flatternden Haar, wirft sich Laodamia, als Bakchantin des Hades, in die tödliche Blut; jetzt sind sie wieder vereinigt — vereinigt für ewige Zeiten.

6.

So etwa haben wir uns diese seltsame Tragödie vorzustellen — eine der kühnsten Schöpfungen der kühnen Muse des Euripides. Wie auf den ersten Blick ersichtlich, hat er die Mannigfaltigkeit und Fülle der Handlung dadurch erzielt, daß er die beiden Parallelmotive — das ursprünglich sagen-echte Geistmotiv und seine rationalistische Deutung, das Bildmotiv — miteinander verbunden hat; aus ihrer Verbindung entsprang dank einer Art schöpferischer Synthese ein neues dankbares Motiv — das des Zaubers. Die magische Bedeutung des Wachsbildes ist aus den Bräuchen des griechischen Liebeszaubers wohlbekannt; so läßt auch — um nur an das berühmteste Beispiel zu erinnern — die theokriteische Simätha das Wachsbild ihres ungetreuen Geliebten im Feuer schmelzen, um das Urbild die Blut der Liebe fühlen zu lassen. So war die erzielte Handlung durchaus überzeugend und wirkungsvoll.

Ob schon für des Dichters Zeitgenossen? Wer die gleichzeitige Kunstkritik befragt, ich meine die Komödie, wird nicht den Eindruck gewinnen, daß der ‚Protefilaos‘ sonderlich beachtet worden sei. Es scheint, als ob Euripides den Geschmack seiner Zeit um ein Jahrhundert überholt hätte; erst als nach dem Ausleben der klassischen Kunst die alexandrinische Romantik erstand, war auch für die euripideische Totenbraut das empfängliche Publikum da. Diesem aber war sie dafür ganz und gar, wie der Dichter sie gestaltet hatte, nach dem Geschmack; zu romantisieren gab es hier nichts mehr — die ganze Arbeit war vorweggenommen, von Kleinigkeiten abgesehen, in denen das Originalitätsbedürfnis der Nachdichter sein Genüge finden konnte.

Das lernen wir freilich nicht aus der hellenistischen Poesie — sie bietet uns dafür keine Belege, — sondern aus ihrer Nachahmerin, der römischen des ersten vorchristlichen Jahrhunderts. Hier ist an erster Stelle Catull zu erwähnen; indem er seinem Freund Glabrio dankt, der ihm für sein

Liebesgetändel mit Lesbia sein Haus eingeräumt hatte, gedenkt er, als mythischer Parallele, der heimlichen Liebesgänge der Laodamia in das noch unfertige Haus ihres Bräutigams (68 b, 73 ff. Seyse):

Wie einstmal, hochglühend in Liebesbegier zu dem Gatten,
 Protefilaos' Gemach Laodamia betrat,
 (Uebelbegonnen Gemach!) noch bevor blutrieselnd der Schlachtfier
 Als Weihopfer die Herrn hatt' im Olympos versöhnt.
 O, nichts blende den Wunsch mir so, rhamuntische Jungfrau,
 Daß ich vermessen begönn' ohne der Herrscher Gewähr!
 Denn wie nüchtern der Altar verlangt nach heiligem Bluttau,
 Hat des Gemahls Hingang Laodamien gelehrt,
 Als sie dem Nacken so früh peinvoll sich entwand des Erwählten,
 Eh ein Winterverlauf, einer und anderer, ihr
 Hätt' in verlängerten Nächten der Sehnsucht Hunger geschwichtigt,
 Daß sie zu leben ertrüg' über die Liebe hinaus.

Bei dem episodischen Charakter der Laodamiarolle ist es unwahrscheinlich, daß der römische Dichter seinerseits etwas geneuert habe; wir werden annehmen dürfen, daß die eigentümliche Auffassung von Laodamias Schuld seiner hellenistischen Vorlage angehöre. Diese Schuld besteht in der vorweggenommenen Hochzeit im halbfertigen Hause, vor den heiligen Bräuchen, die die himmlischen Herrn dem jungen Paare günstig stimmen sollten; dadurch wurde die strenge, rhamuntische Jungfrau' Nemesis verlegt. Das stimmt nicht zu Euripides, bei dem, wir wissen das, Aphrodite die verletzte war; wohl aber zu Homer (oben § 2), aus dessen rätselhaftem, halbfertigem Hause' Catullus neues Schuldmotiv sich entwickelt zu haben scheint.

Eine selbständige Ballade war dagegen seines Zeitgenossen Lavius — man verzeihe ihm den verschörkelteten Titel — ‚Protefilaodamia‘; und zwar eine wirkliche Ballade nach unsrem Stil, deren rasche, meist iambische Kurzverse, soweit erhalten, förmlich nach einer gereimten Uebersetzung in der Art der ‚Lenore‘ verlangen. Leider ist eben nicht allzuviel erhalten. Leicht erkennen wir die Liebesklage der Verlassenen:

Hält ihn wohl drauß im Eroerland
 Ein andres Lieb umfassen,
 Dem reich im goldnen Prachtgewand
 Die üpp'gen Glieder prangen?
 Betörte eine Garderin
 Mit Schmeicheltünften seinen Sinn,
 Der heiß von Liebesqualen
 Die feuchten Augen strahlen?

Wir kennen dies Eifersuchtsmotiv: auch beim Dichter der ‚Lenore‘ wird es ja im Eingange, wenn auch ganz flüchtig, erwähnt? Untreu? Nein, das ist nicht denkbar; also tot? Ja, tot; so lautet die Botschaft, die jeden Zweifel vernichtet. Dann die Trauerzeit; dann der Zuspruch des Vaters, die Werbung, die neue Hochzeit. Sie findet wirklich statt und wird eingehend beschrieben in ihrem ernstern sowie in ihrem frühlichen Teil:

Und weinbeseelt, den Kranz im Haar,
 So stürzt herein die lust'ge Schar,
 Mit Lachen, Flötenklängen
 Und losen Spottgesängen —

dem bekannten Fescenninenspiel, der unvermeidlichen Zugabe zu jeder antiken

Hochzeit. Auch das rauscht vorüber; der Schwarm zerstreut sich, die Neuvermählten sind allein:

Schon schwebt aus Himmelsböhn die Nacht
Auf alles Leben nieder
Und löst in weichem Schlummer sacht
Die kraftberaubten Glieder . . .

Eine unheimliche Stille nach all dem Geräusch des verfloffenen Tages; auch sie kennen wir aus der deutschen ‚Lenorc‘:

. . . bis Sonnenuntergang,
Bis auf am Himmelsbogen
Die goldnen Sterne zogen.

Man weiß, was auf diese Stille folgt:

Und außen, hörch! ging's trapp trapp trapp,
Als wie von Rosseshufen . . .

Auch hier wird der gespenstische Freier nicht ausgeblieben sein; aber für den Fortgang der Ballade steht uns kein Wertstück zur Verfügung, wir müssen abbrechen. Und das Bildmotiv? Es kann gefehlt haben, wenigstens kennt die spätere Tradition auch eine Variante, die die zweite Hochzeit direkt mit dem Motiv des Geistes verbindet. Sie ist uns bei Eustathios erhalten in seinem Kommentar zur angeführten Stelle der Ilias:

„Andere sagen, daß Laodamia durch Aphroditens Zorn auch nach dem Tode des Proteusilaos in Liebe an ihn gefesselt blieb. Von seinem Untergang benachrichtigt, hat sie nicht nur um ihn getrauert: auch als der Vater sie zur neuen Hochzeit zwang, konnte sie von ihrer Liebe nicht lassen. Gewaltfam im Brautgemach festgehalten, hat sie dennoch mit ihrem Gatten die Nächte zugebracht, indem sie die Liebe des Toten dem Verkehr mit dem Lebenden vorzog, bis sie in Sehnsucht verging.“ Diese Vereinfachung der euripideischen Fabel ist durchaus balladenförmig; wir dürfen sie wohl dem Lävius, oder vielmehr, da die griechische Erudition schwerlich von ihm Notiz genommen haben wird, seiner alexandrinischen Vorlage zutrauen.

Indem wir an Properz, der nichts neues bietet (I 19), stillschweigend vorübergehen, wenden wir uns endlich zum einzigen erhaltenen Denkmal der Laodamiafabel — dem prächtigen Seelengemälde Ovids.

7.

Das können wir freilich nicht eine Ballade schlecht hin nennen: Ovids ‚Laodamia‘ ist uns als dreizehnte Heroinenepistel überliefert. Sie gehört somit dem herrlichsten Blütenkranz der ovidischen Dichtung an, dem freilich die Modernen nicht gerecht werden konnten, weil sie über ihrer sogenannten Rhetorik die Poesie nicht merkten und die Psychologie erst recht nicht. Ohne uns von ihrem Urteil beirren zu lassen, nehmen wir die Dichtung als das hin, als was sie sich gibt, als eine in Briefform gepresste Ballade. Freilich führte diese Aufgabestellung gerade für den Laodamiastoff eine besondere Schwierigkeit herbei: die Heldin schreibt ja an den Lebenden, während ihre Tragödie gerade nach seinem Tode beginnt. Aber eben in der Bewältigung solcher Schwierigkeiten zeigt sich Ovids Meisterschaft: was der Erzählung verwehrt war, blieb der Ahnung erlaubt. Von Ahnungen wird

die ganze Ballade getragen, von Anfang bis zu Ende: die Zukunft wirft ihren Schatten in die verstärkten Sinne der Schreiberin und läßt sich darin mit leichter Mühe erkennen. Die Zeichnung ist so eingehend, daß wir sogar den ‚Beweis des Schweigens‘ anwenden können: Motive, die nicht irgendwie andeutend gestreift werden, sind aus Ovids Fabel auszuschließen.

Wir behaupten daher: von einer Verschuldung Laodamias, mag es nun ein versäumtes Opfer oder vorweggenommener Liebesgenuß sein, weiß unser Dichter nichts. Sie ist mit Einhaltung aller Hochzeitsbräuche gefreit worden: sie lebt als Königin im Haus ihres Gatten unter der liebenden Gewalt seines Vaters Iphitos, in engem Verkehr mit ihren eignen Eltern, achtungsvoll von ihren Freundinnen, den phylakeischen Edel Frauen, besucht. Freilich ist ihr junges Liebesglück in seinen Anfängen unterbrochen worden: dies euripideische Motiv ist auch hier vorauszusetzen. So erklärt sich jene eigenartige, schmerzhaft sinnliche, von der die ganze Dichtung durchzuckt wird; allenthalben merkt man, daß das Eheleben nicht Zeit gehabt hat, um mit Catull zu reden,

Ihr in verlängerten Nächten die Liebessehnsucht zu stillen.

Sie ist ein blutjunges Ding: daher die Naivetät ihrer wohlweisen Rat- schläge, die noch dadurch gehoben wird, daß der Mann, dem sie so ängstlich das Leben zu hüten anempfiehlt, tatsächlich einer der kühnsten Streiter Griechenlands war.

So ist denn Protefilaos in den ersten Tagen seiner Ehe mit den Achäern gen Troja gezogen; jetzt halten ihn widrige Winde mit den andren in Uulis fest, sie benutzt den Aufenthalt, um ihm zu schreiben. Soviel ist geschähen; alles, was sich von jetzt ab ereignen soll, haben wir aus Ahnungen und Weissagungen zu erraten. Der Held ist dem Untergang geweiht, daran ist kein Zweifel; schon sein Auszug ist von einem unglücklichen Vorzeichen begleitet gewesen, dem sie im Gebet eine gute Wendung zu geben versucht hat; aber ruhig ist ihre Seele nicht, sie teilt es dem Gatten mit, damit er im Kampf nicht allzu tapfer sei. Auch wird sie, gleich der Bürgerlichen Heldin, von schweren Träumen gequält.

Aber warum, mein Geliebter, erscheint so vergrämt mir dein Traumbild?

Ach, und warum überfließt eitel von Klagen dein Mund!

Angstvoll fahr' ich empor, ansieh' ich die nächtlichen Geister,

Jedem thessalischen Gott richt' ich den Opferaltar;

Tränen benetzen des Weibrauchs Blut, und in zuckendem Glanze

Flackert, als wär' es von Wein, knisternd die Flamme empor.

Ja, er wird fallen; wir wissen auch, wie. Er wird getötet werden, wenn er als erster ans feindliche Land springt; denn daß der erste Gast des trojanischen Bodens zum ersten Kriegsoffer ausersehen ist, sagt ein verbreitetes Seherwort, das nicht umsonst in Laodamia bange Sorgen weckt: ach, möchte nur ihr Gatte nicht eitlen Ruhmeswahn nachjagen! . . Wir wissen auch, durch wen er fallen wird: der Name Hektors hat sich der Liebenden ins Herz gehöhrt, sie bittet ihren Helden, sich ja vor diesem Sektor — „o merk dir, ich bitte, den Namen!“ — sorglich in Acht zu nehmen. Wie kommt sie gerade auf ihn? Ganz natürlich: Hektors Stärke war es, mit der Paris zu Helena prahlte; das ist nun ruckbar geworden.

Das ist somit des Protefilaos Los; und was wird aus Laodamia werden? Wird sich der Dichter für das Motiv des Geistes entscheiden? Oder für das des Bildes? Oder, gleich Euripides, für beide? — Sicher das letztere. Zu Ende des Briefes spricht Laodamia auch von dem Wachs-bild, das ihr den Gatten ersetzt, sie tut es in seltsamen, geheimnisvollen Worten: wir merken, die Seele des Todgeweihten ist schon halb in sein Bildnis übergestedtelt. — Daß sie schon jetzt im Besitz des Bildes ist, war für Ovid eine notwendige Annahme, wenn er das Motiv überhaupt berühren wollte; wir dürfen daher auf diese Abweichung nicht viel geben. Aber auch das Motiv des Geistes wird unheimlich leise in den Schlußworten gestreift: es ist, als ob die Ueberergebene sich unachtsam in einen Eidschwur verstrickt:

Doch — deß sei mir ein Zeuge dein Leib, deine heilige Rückkehr,
 Unserer Liebe Gewalt, unsres Verlöbnißes Blut,
 Zeuge dein teures Haupt, das zur Heimat bringen du mögest,
 Auf daß im Silberschmuck hehr es erglänze dereinst:
 Willig gelob' ich, zu folgen, wohin du auch immer mich heißest,
 Sei's . . . was mir raunt meine Furcht, sei's, daß am Leben du bleibst!

Zweifellos ist es das erste, das sich ereignen soll: getötet, wird er nach ihr kommen, und sie werden zusammen diese Welt verlassen. Von einer zweiten Hochzeit ist nicht die Rede; nach dem Gesagten dürfen wir folgern, daß Ovids Vorlage sie nicht kannte, daß somit dieser nicht unmittelbar auf Euripides zurückging.

Soviel zur Fabelgestaltung. Deutlicher durfte der Dichter nicht werden — brauchte es auch nicht, da seine Zeitgenossen die Mythe wohl kannten. Wer sie aber nicht kannte, konnte sie aus seiner Ballade nur mit Mühe lernen, und das unheimliche Ende schon gar nicht. Und das wird der Grund gewesen sein, warum sie, trotz ihrer hohen poetischen Schönheit, im Mittelalter unbeachtet blieb.

Denn schön ist sie freilich. Wie überhaupt von den Heldinnen des ganzen Balladentranzes keine der andren gleicht — man lasse nur Frauen entscheiden: die verstehen das besser — so ist auch Laodamia ein eigenartiger, nirgends wiederkehrender weiblicher Typus. Ihre Formel ist leicht gefunden: es ist die verliebte junge Gattin, deren Liebesglück in den ersten Tagen unterbrochen worden ist. Alle ihre Wünsche sind auf seine Wieder-gewinnung gerichtet: ihre Gefühle sind ein wogendes Meer zwischen dem letzten Ruß des Abschieds und dem ersehnten ersten des Wiedersehens. Das Einzelne dieses Seelenzustandes ist vom Dichter mit fast pathologischer Feinheit durchgeführt; durch alle ihre Gedanken schlingt sich wie ein rosenrotes Band diese Vorstellung des kaum begonnenen Liebeslebens. Wie sie vom Aufenthalt der Flotte in Uulis hört, ist es ihr leid um die schöne Zeit, die ihren Rüßten geraubt worden ist; sie beneidet die Trojanerinnen, daß sie täglich ihren Gatten mit ihren Liebeslungen geleiten und empfangen werden; sie malt sich mit glühender Leidenschaft die Wiederkehr ihres Helden aus, sie kostet im voraus die Zärtlichkeiten, mit denen sie seinen Bericht über die vollführten Kriegstaten unterbrechen wird. Diese Kriegstaten selber sind ihr durchaus nicht interessant; sie wünscht, es möchten ihrer so wenige als möglich sein. Von allen Achäern vor Ilion ist Menelaos der einzige,

Dem sie das Recht gibt, tapfer zu sein, da ihn allein in der belagerten Stadt die Schuld der geraubten Gattin erwartet, die andren haben keine Veranlassung dazu, und ihr Protefilaos am wenigsten. Sie empfindet physischen Schmerz bei der Vorstellung, daß ihren Geliebten Helm und Rüstung drücken könnten, und gar der Gedanke an eine Wunde ist ihr unerträglich: ihr eigenes Blut, meint sie, würde dem Verlezer des schönen Leibes entgegenströmen.

All diese Blüten der jungen Liebe sind indes vor der Zeit blaß und welk geworden; die kalte Hand des Todes hat sie berührt, überall empfinden wir ihre eisige Nähe. Von den Ahnungen, die die eigentümliche Stimmung der Ballade bedingen, war schon oben die Rede; doch habe ich dort nur die objektiven Vorzeichen genannt — eindrucksvoller sind die andren. Wie vom Verhängnis getrieben, vermehrt Laodamia durch ihre eigene Unachtsamkeit die Zahl der Unglücksstimmen. Damals, als ihr Gatte beim Weggang die Schwelle streifte, wollte sie ihn schon zurückrufen, besann sich aber noch rechtzeitig, daß ein solches Zurückrufen selber von schlimmer Vorbedeutung wäre; und dennoch läßt sie sich jetzt, bei dem Gedanken an den Aufenthalt in Uliis, von ihrer Angst fortreißen:

O warum zögert ihr? Heim richtet, ihr Schiffe, den Lauf!

und bemerkt zu spät, daß dieser leidenschaftliche Rückruf selber Wehr für das Unheil ist. Die Liebe des Menelaos zu Helena ist berechtigt, gewiß; aber o, wie viele Wittwen werden seine Rache noch beweinen müssen! So klagt sie teilnahmvoll — und bemerkt nun erst erschreckt, daß sie damit die Wittwenschaft vielleicht auf ihr eignes Haupt beschwöre. Beidemale frust sie, sucht ihr Wort zurückzunehmen — und macht damit nur noch dichter und düsterer die Nebel, die ihr Glück umwölken.

Das ist die ‚Laodamia‘ Ovids, die einzige erhaltene Dichtung, die die antike Totenbraut zum Gegenstande hat.

8.

Nicht nur in der Literatur blieb die Sage von Protefilaos und Laodamia lebendig: ihr Gedächtnis war auch an die Kulte geknüpft, die dem ersteren von ihnen als einem ‚Heros‘ in der sakralen Bedeutung des Wortes galten. Dieser Heroenkult, der mit dem Heiligentum der christlichen Kirche soviel Ähnlichkeit hat, war dank der delphisch-apolloinischen Religion zu besonderer Ausbildung gelangt; alle Helden des trojanischen Krieges hatten als ‚Herosen‘ in diesem Sinne ihre Kulte an verschiedenen Stätten des hellenischen Landes; so auch Protefilaos. Er hatte sogar ihrer zwei: den einen in seiner Heimat, dem thessalischen Phylake, den andren im thrakischen Eläus am Hellespont, dem trojanischen Gestade gegenüber. Den ersten erwähnt bereits Pindar: dort fanden zu Ehren des Heros Pferderennen statt. In Eläus stand, von Ulmen umgeben, sein Grabmal; von diesen Ulmen ging die Sage, daß diejenigen von ihren Zweigen, die nach Troas gerichtet waren, frühzeitig ihre Blätter verloren als Sinnbild seines eigenen frühzeitigen Todes, dort im trojanischen Lande. Dort stand auch der Tempel des Heros, in dem er selber weissagend gedacht wurde: der Tempel war reich genug, um die Habsucht des persischen Statthalters zu reizen, als das persische Heer nach der Niederlage von Plataä Europa verlassen mußte.

Das erzählte Herodot; aber mehr als sechs Jahrhunderte später wußte noch der spätgriechische Schriftsteller Philostrat eingehend von diesem Kult zu berichten in seinem ‚Herokos‘. Ein phönizischer Gast landet bei Eläus und läßt sich von einem Winzer allerhand von den Merkwürdigkeiten des Landes erzählen; dieser Winzer erfreut sich der besondern Gunst des Heros Protefilaos, „jenes thessalischen,“ wie er erläuternd hinzufügt, „des Gatten der Laodamia; diese Bezeichnung hört er besonders gern.“ Ueber vielerlei befragt ihn der Phönizier betreffs des wunderbaren verklärten Lebens seines Beschützers — und wir lesen gern dieses religiöse Idyll, an Stimmung den pompejanischen Landschaften vergleichbar, wo ein Götterbild oder eine heilige Säule mitten im grünen Hain von dem Walten der Gottheit in der schönen Natur erzählt. Um so lieber lesen wir es, da es bereits der Todeskampf der Antile gleichzeitig ist, da auf jener Vergeistigung und Vergöttlichung der schönen Natur, von der er redet, bereits das Siegel des Todes ruht . . . Unter andrem fragt der Gast des Winzers auch nach der Liebe seines Heros zu Laodamia: „wie steht es damit?“ — „Er liebt sie, Fremdling,“ wird ihm zur Antwort, „und wird von ihr wiedergeliebt, und sie leben miteinander wie das allerzärtlichste junge Paar.“

Das ist das letzte von Protefilaos und Laodamia und von ihrer Liebe, die den Tod überwand.

