

Die Gewebe in Claudians Epos *De raptu Proserpinae* – ein Bindeglied zwischen Antike und Mittelalter

Die Ekphrasis von mit bildlichen Darstellungen verzierten Kunstwerken in der römischen Großdichtung setzt faßbar mit Catull ein, der in dem epyllienhaft gestalteten carmen 64 die Hochzeit von Peleus und Thetis als Rahmen für eine ausführliche Beschreibung der Decke des Hochzeitsbettes nutzt, auf der die Sage von der Tötung des Minotaurus durch Theseus mit der Klage der von dem Helden auf Naxos verlassenen Ariadne im Zentrum steht. Neben diesem bedeutenden Strang lateinischer Ekphrasisdichtung, eben der Beschreibung von Geweben, die unten ausführlich zu behandeln ist, treten zunächst in Vergils *Aeneis* zwei weitere Arten von bildlich verzierten Kunstwerken in den Vordergrund, die ihrerseits lange Traditionen begründen: die Beschreibung von Tempeln bzw. deren Toren (in Aen. 1 der Junotempel in Karthago mit Darstellungen aus dem Trojanischen Krieg, zu Beginn von Aen. 6 die von Daedalus gefertigten Tore des Apollotempels in Cumae, auf denen ebenfalls die Theseus- und Ariadnesage abgebildet ist) und die auf den Schild Achills im 18. Gesang der *Ilias* zurückgehende Beschreibung des Schildes des Aeneas am Ende des achten Buches¹. Ovid

¹ Zur genauen Interpretation der vergilischen Schildbeschreibung, zu deren Intention und Verknüpfung mit den beiden anderen Ekphrasen der *Aeneis* (auf dem Junotempel in Karthago wird Aeneas noch einmal mit seiner Vergangenheit in Troja konfrontiert, wobei Juno und Karthago gleichzeitig bereits auf die durch die Liebe zu Dido bedingte persönliche Tragödie des Aeneas vorausweisen; auf dem Apollotempel sieht er in der tragischen Liebe zwischen Theseus und Ariadne sein eigenes Schicksal gespiegelt; auf dem Schild überschatten zwischen den Zeilen die durch die Trennung von Dido und deren Selbstmord in ferner Zukunft herbeigeführten und vom Dichter entgegen der Themenankündigung von 8, 629 *pugnataque in ordine bella* trotz ihrer enormen Bedeutung für die römische Geschichte auffälligerweise übergangenen (!) Punischen Kriege, die zugleich den Krieg Octavians gegen Antonius und Kleopatra präfigurieren, die künftigen Triumphe der Römer) vgl. Ch. Ratkowitsch, Eine historische Lücke in der vergilischen Schildbeschreibung (Aen. 8, 626 – 728), *Wiener Studien* 114 (2001), 233 – 249.

griff in der Darstellung des Kosmos auf dem Palast des Sonnengottes zu Beginn von Buch 2 der Metamorphosen, in den Geweben von Pallas und Arachne (Beginn von Buch 6) und in der Beschreibung des aus dem Bereich bukolischer Ekphrasen genommenen Kraters, den König Anius Aeneas zum Geschenk macht (Buch 13), auf Vergils Ekphrasen zurück, indem er sich mit dem panegyrischen Inhalt der Aeneis kritisch auseinandersetzte². In der Epik der frühen Kaiserzeit griff Silius im zweiten Buch der *Punica* mit der Beschreibung des Schildes des künftigen Verlierers Hannibal, der auf diesem Kunstwerk die gesamte Vergangenheit seines Volkes einschließlich der Didotragödie vor Augen hat, auf dessen Untergang jedoch zwischen den Zeilen vorausverwiesen wird, auf Vergils Schildbeschreibung zurück. Statius dagegen begründete in der *Thebais*

² Die Metamorphosen thematisieren, wie ich glaube, in ihrer Gesamtheit das Problem der mißbräuchlich eingesetzten poetischen Fiktion in der Dichtkunst durch Vereinnahmung der ursprünglich freien Poesie zur Panegyrik unter gleichzeitiger Ausschaltung der kritisch-distanzierten Dichtung (Gallus) durch Octavian nach dem Sieg von Actium über Antonius und Kleopatra; beide Seiten, die panegyrische Dichtung wie die oppositionelle, setzen dabei das Mittel der Fiktion für ihre Zwecke ein, in Parallele zu der Manipulation der historischen Wahrheit durch beide politischen Kontrahenten. Für die anfänglich noch relativ unabhängige Poesie, die sich erst allmählich durch Panegyrik an den Herrscher bindet, stehen in der ersten Pentade des Werks die Bukolik Vergils bzw. die jambisch-satirische Dichtung des Horaz als Chiffren, die in der zweiten Pentade zu den den mittleren literarischen Genera zuzurechnenden, teilweise noch bukolisch-distanzierten, teilweise bereits (episch-)panegyrischen Georgica bzw. Oden umfunktioniert und halb vereinnahmt werden. In der dritten Pentade trennen sich die Wege der beiden Hofdichter: Vergil schreitet den Weg der Vereinnahmung mit dem panegyrischen Epos der Aeneis konsequent ans Ende, indem er dort die mit der Ausschaltung der kritisch-oppositionellen Dichtung (in dem Orpheus-Epyllion am Ende der Georgica dürfte Vergil sich endgültig von Gallus distanziert haben) Hand in Hand gehende Vernichtung der politischen Gegner Octavians indirekt preist; Horaz dagegen versucht mit der Hinwendung zur philosophisch überhöhten Form der Satirendichtung in den Episteln und vor allem der *Ars poetica*, einem Lehrgedicht in Form eines Literaturbriefs, einen Schritt zurück und eine Teillösung von der Panegyrik auf den Prinzeips. Mit dieser Entwicklung konform geht das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Herrscher und Künstler bzw. Kunst: Ist diese in der ersten Pentade noch vorwiegend unfreiwilliges Opfer des sie begehrenden Herrschers, bietet sie sich in der zweiten Pentade bereits, wenn auch teilweise unwissend, freiwillig an; in der letzten Pentade besitzt der zum Hofdichter avancierte Künstler schließlich die Oberhand, der Herrscher und dessen durch Panegyrik bewirkte ‚Unsterblichkeit‘ hängen ausschließlich von der Gunst des Dichters ab, der diese, nun selbst zum Vereinnahmer geworden, willkürlich verschenkt. Der einzig freie Dichter, der sich durch ständige Wandlung dem Zugriff durch den Herrscher zu entziehen vermag, ist der sich hinter der Gestalt des in jeder der drei Pentaden an exponierten Stellen auftretenden Proteus verbergende Ovid selbst. Diese These ist Gegenstand einer umfangreichen, gerade im Entstehen begriffenen Monographie.

(Buch 6) mit der kurzen Ekphrasis des Grabes des von einer Schlange tödlich gebissenen Königskindes Opheltes (die Darstellung auf dem Grab zeigt diese Szene) eine im lateinischen Mittelalter stark wirksame Tradition, die der epischen Beschreibung von Gräbern. Ein zweiter Strang der Grabbeschreibungen findet seinen Ursprung in Lukan, der am Ende des achten Buches seines Epos *De bello civili* in bewußter Absetzung von der konventionellen Epik den Tod des Pompeius dazu nutzt, eine lange polemische Passage gegen den Prunk der Ptolemäergräber und besonders des Grabes Alexanders des Großen einzulegen: Diese alle stehen in Kontrast zu dem armseligen Grab des Pompeius am Strand Ägyptens, auf dem eigentlich alle Heldentaten des Toten hätten angebracht werden müssen. Am Ende der Antike nahm Claudian, dem die vorliegende Untersuchung vornehmlich gelten soll, in seinem mythologisch-allegorischen Epos *De raptu Proserpinae* und in dem drei Bücher umfassenden *Panegyricus* auf Stilicho (*trabea* Stilichos in Buch 2) die Tradition der Ekphrasis von Geweben wieder auf.

Den Ekphrasen der römischen Epik gemeinsam ist ein in den symbolhaft aufzufassenden Bildwerken liegender Vorverweis auf die eigentliche Intention der Handlung; in den historisch-mythologischen Epen versteht der Betrachter bzw. Besitzer des Kunstwerks (anders als in den meisten allegorischen Epen) die dargestellten Szenen oft nicht zur Gänze oder interpretiert sie in gegenteiliger Weise, so daß er die darin enthaltenen Warnungen, im Unterschied zu dem gebildeten Leser, der das epische Geschehen von einer höheren Ebene aus betrachtet und den weiteren Verlauf der Handlung kennt, nicht nachvollziehen kann: Vergils Aeneas etwa interpretiert die Szenen aus dem trojanischen Krieg auf dem Junotempel in Karthago einseitig als Zeichen von Didos Mitfühlen mit dem Leid der Trojaner, was subjektiv richtig ist, denn Dido nimmt ihn gastfreundlich auf. Der Held übersieht jedoch, daß die Darstellungen auf dem Tempel seiner größten göttlichen Gegnerin dort zu deren Ruhm angebracht sind, also eigentlich mit der Seite der Griechen sympathisieren; tatsächlich wird durch Junos Machenschaften seine Liebe zu Dido in der Katastrophe enden, die sich in den Punischen Kriegen und letztlich noch in der Auseinandersetzung zwischen Octavian und Kleopatra fortsetzen wird. Diese Methode der subtilen Vorverweise führt die mittellateinische Epik im großen und ganzen fort. Die erste erhaltene epische Ekphrasis stammt aus karolingischer Zeit: Es handelt sich um die Beschreibung der Pfalz Ludwigs des Frommen in Ingelheim in dem panegyrischen Epos *In honorem Hludowici* des Ermoldus Nigellus, der die typologisch einander gegenübergestellten alt- und neuteamentlichen Szenen in der Palastkirche und die heidnischen grausamen Herrscher bzw. guten christlichen von Konstantin bis zu Karl dem Großen

an den Wänden des Thronsaals schildert: Ludwig, der unter diesen Herrschern als Vollender der Reihe leibhaftig thront und Recht spricht, wird so zum Friedensherrscher schlechthin und rechtmäßigen Stellvertreter Christi auf Erden³. Ob allerdings Ermoldus tatsächlich der erste war, der diese antike Tradition aufgriff, scheint zweifelhaft: Da er das Aachener Karlsepos, das vermutlich in vier Büchern Karls Aufstieg bis zur Kaiserkrönung in Rom thematisierte, von dem jedoch bloß das dritte Buch auf uns gekommen ist, in dem erhaltenen Teil intensiv imitiert, ist mit gewisser Berechtigung anzunehmen, daß bereits das Karlsepos eine eingelegte Beschreibung entweder der Pfalz in Aachen oder des Papstpalastes in Rom enthielt⁴.

Die nächste Rezeptionsstufe ist um 1100 zunächst in zwei isolierten Dichtungen zu beobachten. Der vermutlich 1096 entstandene Eupolemius, ein historisch-allegorisches, mit Elementen des Bibelepос verknüpftes Epos über den Beginn des ersten Kreuzzugs, steht in gewisser Weise außerhalb der gesamten Ekphrasistradition, da die dort eingelegten Beschreibungen von Schilden der Kämpfer bzw. von zwei Trinkbechern nicht (oder nicht ausschließlich) symbolhaft auf etwas vorausverweisen, sondern umgekehrt für den Leser die Allegorie auflösen: Die dort dargestellten Bibelszenen zeigen nämlich jeweils an, welche konkreten biblischen Gestalten hinter den einzelnen allegorischen Figuren und Trägern der Schilde stehen⁵. Ein Wegbereiter der großen Ekphrasen am Ende des 12. Jh. dagegen wird Baudri von Bourgueil, der in seinem umfangreichen *carmen* 134 (um 1101/2) das Schlafgemach Adelas von Blois, der Tochter Wilhelms des Eroberers, beschreibt und dieses in panegyrischer Absicht zu einem Kosmos im kleinen hinaufstilisiert: Die Wandteppiche schildern in Form von Parallelmythologie die Menschheitsgeschichte nach Ovids Metamorphosen und dem Alten Testament (Behandlung der Zeiten *ante legem* und *sub lege*), die Zeit *sub gratia* vertritt der letzte Teppich mit Wilhelms Sieg über Harold bei Hastings⁶; der Fußboden bietet eine *mapa mundi*, die

³ Zu dieser Deutung vgl. Ch. Ratkowitsch, Die Fresken im Palast Ludwigs des Frommen in Ingelheim (Ermold., Hlud. 4, 181ff.): Realität oder poetische Fiktion?, Wiener Studien 107/108 (1994/95), 553 – 581.

⁴ Zu einer möglichen Rekonstruktion solcher Szenen vgl. Ch. Ratkowitsch, *Caroli vestigia magna secutus*. Die Rezeption des ‚Aachener Karlsepos‘ in der *Carlia* des Ugolino Verino, Wien 1999 (Wiener Studien. Beiheft 25, Arbeiten zur mittel- und neulateinischen Philologie 5), 57 – 70.

⁵ Zur Gesamtdeutung des Eupolemius (und damit auch der Ekphrasen) vgl. Ch. Ratkowitsch, Der Eupolemius — ein Epos aus dem Jahre 1096?, *Filologia mediolatina* 6/7 (1999/2000), 215 – 271.

⁶ Zu Baudris Auseinandersetzung mit dem Teppich von Bayeux vgl. den Beitrag von W. Telesko, hier 43 – 54.

Decke den gesamten Himmel mit den Fixsternen und Planeten, Adeles Bett schließlich ist von den Statuen der Artes umgeben⁷. Den Höhepunkt ekphrastischer Einlagen allerdings stellen die in Frankreich zwischen 1180 und 1190 entstandenen Epen dar: Walter von Châtillon führt, wie in dessen Nachfolge Odo von Magdeburg in der historisch-epischen Dichtung *Ernestus* (Anfang 13. Jh.), in seinem historisch-mythologischen Epos *Alexandreis* in der Beschreibung des Schildes des Perserkönigs Darius (Ende von Buch 2) und der Gräber der Perserkönigin (Buch 4) und des Darius selbst (Buch 7) die in der Antike begründete Ekphrasis von Schilden und Gräbern fort⁸; die dort jeweils dargestellten biblischen Szenen erteilen dem Leser Hinweise auf die dahinterstehende, weder von Darius noch von Alexander selbst verstandene Aussage, daß der Makedone, auch wenn er sich immer stärker als solcher geriert, nicht mit dem von den alttestamentlichen Propheten angekündigten wahren Weltenherrscher Christus identisch ist. Walter folgt einige Jahre später Joseph von Exeter, der am Ende von Buch 4 seiner *Ylias* eine Ekphrasis des Grabes des Königs Teuthras bietet, dessen Aufstieg zum Gipfel der Macht und anschließender Sturz die Fortunaproblematik, das Thema des Epos, illustrieren. Alan von Lille und Johannes von Hauvilla dagegen, die Verfasser der allegorischen Epen *Anticlaudianus* und *Architrenius*, greifen bewußt auf die Beschreibung von mit Darstellungen auf Teppichen (oder Fresken?) verzierten Wänden von Gemächern zurück: Auf Alan ist am Ende des Beitrags noch ausführlich einzugehen, Johannes legt seine Ekphrasis eines Wandteppichs im Palast des Ehrgeizes in die allegorische Wanderung des klagenden Protagonisten durch sämtliche Stationen von Lastern ein, bis dieser am Ende durch einen Lehrvortrag *Naturas* und die Heirat mit *Temperantia* zu einer Art Erlösung findet⁹.

⁷ Zur Gesamtintention dieses Gedichts vgl. Ch. Ratkowitsch, *Descriptio picturae*. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts, Wien 1991 (Wiener Studien. Beiheft 15, Arbeiten zur mittel- und neulateinischen Philologie 1), 17 – 127.

⁸ Zur Rezeption der Ekphrasen der *Alexandreis* im *Libro de Alexandre* vgl. den Beitrag von Ch. Laferl, hier 153 – 179, zur Nachwirkung der Beschreibung von Gräbern in der mittelhochdeutschen Epik, durch die vor allem heidnische Protagonisten indirekt von christlichen Helden abgesetzt werden sollen, vgl. den Beitrag von H. Wandhoff, hier 55 – 76.

⁹ Zu den Ekphrasen dieser vier Epen vgl. Ratkowitsch 1991, 129 – 352, zu den Ekphrasen bei Walter von Châtillon im speziellen, neben Ratkowitsch 1991, 129 – 211, M. K. Lafferty, *Walter of Châtillon's 'Alexandreis'. Epic and the problem of historical understanding*, Turnhout 1998 (Publications of the Journal of Medieval Latin 2); C. Wiener, *Proles vaesana Philippi totius malleus orbis*. Die ‚Alexandreis‘ des Walter von Châtillon und ihre Neudeutung von Lucans *Pharsalia* im Sinne des typologischen Geschichtsverständnisses, München / Leipzig 2001 (Beiträge zur Altertumskunde 140).

Aus diesem Überblick wird deutlich, daß die Beschreibung von Geweben im Rahmen der Tradition einen bedeutenden Platz einnimmt, und das mit gutem Grund: Ausgehend von der Szene der Ilias, in der Helena auf einem Gewebe die Kämpfe der Troer und Achäer darstellte, die ja zugleich Thema der Ilias sind¹⁰, verstand bereits die hellenistische Homerphilologie das Weben als Metapher für Dichten. Damit wurde der Weg bereitet für eine der beziehungsreichsten Arten der Ekphrasis von Kunstwerken, die Beschreibung von Geweben. Sie wirkt nicht nur etwa in Catulls carmen 64 weiter, sondern auch — und das mag auf den ersten Blick erstaunen — in der Schildbeschreibung der Aeneis. Indem Vergil seinen Schild durch die auffällige Junktur *non enarrabile textum* charakterisierte, wobei *textum* ja „Geflecht“, „Gewebe“ oder „Text“ bezeichnen kann, machte er ihn zum Symbol auch für seine Dichtung. Dieses Konzept ermöglichte es dem Dichter, im Rahmen der auf dem Schild dargestellten zukünftigen Kriege und Triumphe der Römer zwischen den Zeilen über die Fragestellung der Aeneis, die Verknüpfung von schicksalbestimmtem Sieg und Schuld und damit über das Wesen seines panegyrischen Epos insgesamt, zu reflektieren. Darin folgte ihm Ovid mit den Geweben von Pallas und Arachne, die ebenfalls Symbol für bestimmte Arten von Dichtung sind. In etwas anderer Weise führte Claudian in seinem um 400 entstandenen mythologischen Epos *De raptu Proserpinae* diese Tradition fort: Auch seine in die Erzählung eingelegten Ekphrasen von Geweben enthalten unter Verbindung der beiden metaphorischen Aspekte des Webens, nämlich Symbol zu sein für Dichten oder für Kosmogonie, Hinweise auf die eigentliche Intention seines Epos.

De raptu Proserpinae erzählt in vier Büchern die alte Sage von der Entführung Proserpinas, der Tochter der Ceres, durch Pluto in die Unterwelt. Zu Beginn der Handlung droht Pluto mit einem Aufruhr der Unterweltmächte, sollte ihm nicht endlich auch eine Gattin zuteil werden. Jupiter ist sofort bereit, ihm seine Tochter Proserpina zur Frau zu geben; diese wird jedoch von ihrer Mutter in einem Palast in der Nähe des Ätna verborgen gehalten. Jupiter fordert nun Venus zum Handeln auf, die mit den beiden ahnungslosen jungfräulichen Göttinnen Minerva und Diana das Mädchen während der Abwesenheit von Ceres besucht. Zu Beginn von Buch zwei lockt Venus die drei anderen Göttinnen auf eine blühende Wiese, wo Pluto Proserpina raubt. Von zärtlicher Liebe ergriffen, tröstet er das weinende Mädchen und führt es zur Hochzeit in die Unterwelt. In Buch drei rechtfertigt Jupiter im Olymp sein Tun mit dem Plan, Ceres solle aus Freude über die Wiederfindung ihrer Tochter der Welt das Korn schenken. Als diese bei ihrer Rückkehr den Palast verlassen findet und ihr niemand den

¹⁰ Il. 3, 125 – 128; dazu vgl. den Beitrag von A. Rengakos, hier 7 – 16.

Aufenthalt Proserpinas verraten darf, begibt sie sich in Trauer und *furor* selbst auf die Suche. Hier bricht die Dichtung ab: Aus der Inhaltsangabe des Proömiums geht allerdings hervor, daß die Wiederfindung Proserpinas, die Teilung ihres Aufenthaltes bei Ceres und Pluto und die Einführung des Getreidebaus den Inhalt von Buch vier bilden sollten.

Das Epos birgt eine Reihe von Problemen. Eines davon betrifft die literarische Intention, die teilweise mit der Datierung zusammenhängt und zusätzlich durch den unvollendeten Zustand des Textes erschwert wird. Die Abweichungen Claudians gegenüber dem homerischen Demeterhymnus, Ovids Fassungen in *Fasti* und *Metamorphosen* und der orphisch-neuplatonischen Deutung des Mythos führten zu den unterschiedlichsten Interpretationen des Epos in der modernen Forschung: Die Deutungen reichen von religiöser Propaganda, die Claudian als Anhänger der Eleusinischen Mysterien, des ägyptischen Fruchtbarkeitsgottes Sarapis oder gar des Christentums zeige, über ein philosophisches Konzept, das die Harmonie im Kosmos zum Thema habe, bis hin zur Spiegelung konkreter Zeitgeschichte¹¹.

¹¹ Die Auffassung, Claudian sei Heide gewesen, beruht auf diesbezüglichen Äußerungen des Augustinus und Orosius und dem dezidiert nichtchristlichen Inhalt seiner Dichtungen. Als Anhänger des Sarapis propagierte ihn F. F. Schwarz, *Nigra maiestas. Bryaxis – Sarapis – Claudian*, in: G. Schwarz – E. Pochmarski (Hgg.), *Classica et Provincialia* (Festschrift für E. Diez), Graz 1978, 189 – 210 (dort 201 – 210: Anlaß für die Abfassung des Epos sei die Zerstörung des Sarapistempels in Alexandria 391 gewesen); nach E. Potz, *Claudian. Kommentar zu De raptu Proserpinae*, Buch I., Diss. Graz 1985, 18 – 39, sei Claudian der Verkünder der den Erdsegen garantierenden Eleusinischen Göttertrias Ceres, Proserpina und Pluto; D. Romano, *Nostra dea es. Claudiano e Iside*, Pan 9 (1989), 71 – 75 hält den Dichter für einen nicht wirklich überzeugten Anhänger der Eleusinischen Ceres, der dieser mit seinem nach dem Tod des Theodosius (395) verfaßten kurzen Gedicht auf Isis (*carmen* 11 der Appendix zu den *Carmina minora*) die für ihn einzig wahre Göttin entgegensetze. Für eine (zumindest offiziell) christliche Weltanschauung Claudians plädieren A. Cameron, *Claudian. Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*, Oxford 1970, 189 – 227, und S. Döpp, *Zeitgeschichte in den Dichtungen Claudians*, Wiesbaden 1980 (*Hermes Einzelschriften* 43), 24 – 41, die beide das in die *Carmina minora* als Nr. 32 aufgenommene Gedicht *De salvatore* für echt halten (was in der modernen Forschung allerdings heftig umstritten ist). Für eine andere Gruppe von Gelehrten hat das Epos auf orphisch-pythagoreisch-stoisch-neuplatonischer Basis die Harmonie im Kosmos zum eigentlichen Thema: Zu nennen sind hier J. F. Nolan, *Claudian, Poet of Peace and Unity in the Later Empire*, Seattle 1973, 6 – 8; A. Fo, *Osservazioni su alcune questioni relative al De raptu Proserpinae di Claudiano*, *Classical Quarterly* 2 (1979), 385 – 415 (dort 403 – 415); J.-L. Charlet, *Comment lire le De raptu Proserpinae de Claudien*, *Revue des Etudes Latines* 78 (2000), 180 – 194. Für konkrete Zeitgeschichte als Hintergrund tritt einerseits W. Kirsch, *Die lateinische Versepiik des 4. Jahrhunderts*, Berlin 1989, 221 – 237 (dort 225 – 228), ein, der in optimistischer Sicht in der Einführung des Getreidebaus die Garantie für die Getreideversorgung in Rom sehen möchte; andererseits will Th. Duc, *Le „De raptu Proserpinae“*

Nun ist zweifellos bei dieser Vielfalt von Interpretationen und dem unvollendeten Zustand des Epos Vorsicht bei einer Gesamtdeutung angesagt. Trotzdem scheint mir bereits der vorhandene Text konkrete Hinweise auf die Entstehung der Harmonie im Kosmos (implizit daher auch in der Geschichte der Menschheit) und, damit eng verbunden, das *fatum*, das Leben und Sterben in diesem Kosmos, thematisierende Intention des Dichters zu enthalten. Gerade die beiden in das Epos eingelegten Ekphrasen, die eines Gewebes, das Proserpina in Buch 1 vor ihrer Entführung verfertigt, und die ihres Gewandes, das sie während der Entführung zu Beginn von Buch 2 trägt, dürften diese Absicht verdeutlichen. Da ja in der literarischen Tradition ein Zusammenhang zwischen den vom Dichter beschriebenen bildlichen Darstellungen auf Kunstgegenständen und deren jeweiligem Besitzer zu bestehen pflegt, darf man auch in Claudians Exkursen eine wesenhafte Aussage über Proserpina erwarten. Zunächst zu der am Ende von Buch 1 eingelegten Beschreibung von Proserpinas Gewebe (1, 246 – 275)¹²:

de Claudien. *Refléxions sur une actualisation de la mythologie*, Bern / Berlin / Frankfurt / New York / Paris / Wien 1994 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XV. Klassische Sprachen und Literatur 67), 257 – 272, in der Auseinandersetzung zwischen Jupiter und Pluto den zwischen den kaiserlichen Brüdern Honorius und Arcadius nach dem Tod des Theodosius ausgebrochenen Konflikt um die für die Getreideversorgung wichtige Provinz Illyrien (symbolisiert in Proserpina) gespiegelt sehen. Verschiedene Aspekte nebeneinander gelten läßt Th. Kellner, *Die Göttergestalten in Claudians De raptu Proserpinae*, Stuttgart / Leipzig 1997 (Beiträge zur Altertumswissenschaft 106), 220 – 287. Schließlich erklärt P. Hajdú, *Die Menschen in De raptu Proserpinae* des Claudius Claudianus, *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 40 (2000), 133 – 150, das Werk als Weltgedicht, in dem der Blick des Dichters auf die menschliche Existenz als Ganzes gerichtet sei, für die symbolhaft die unvollkommenen Götter stünden; die von Proserpina verwirklichte Harmonie im Kosmos sei nicht von Anfang an vom *fatum* vorgesehen, sondern werde bloß durch das Aufbegehren Plutos in die Wege geleitet und bedeute für das Mädchen selbst einen langen Leidensweg.

¹² „Während Proserpina selbst mit zartem Gesang den Palast bezauberte, wob sie vergeblich ein Geschenk für die Rückkehr ihrer Mutter. Hier machte sie mit der Nadel die Reihe der Elemente und die Wohnstätte ihres Vaters kenntlich nach dem Gesetz, nach dem das alte Chaos die Mutter Natur schied und die Urstoffe sich an die ihnen zugeordneten Plätze begaben: Alles Leichte strebt in die Höhe, in die Mitte fällt das Schwerere; die Luft erhellte sich, das Feuer setzte den Himmel in Bewegung, es strömte das Meer, die Erde hing in Schweben. Und nicht gab es nur eine einzige Farbe: Die Sterne entflammt sie in Gold, in Purpur läßt sie das Wasser strömen; sie wölbt die Gestade mit Edelsteinen in die Höhe, und die Fäden, die vorgetäuschte Fluten halberhaben ausführten, schwellen bereits an infolge ihrer Kunst: Man könnte meinen, das Seegras werde an die Klippen geschlagen, und das dumpfe Meerestumoren breite sich über den wasseraufsaugenden Sand aus. Sie fügt die fünf Zonen hinzu: Die mittlere kennzeichnet sie mit rotem Faden als von Hitze beherrscht: Ausgetrocknet war der

- ipsa domum tenero mulcens Proserpina cantu
 inrita texebat rediturae munera matri.
 hic elementorum seriem sedesque paternas
 insignibat acu, veterem qua lege tumultum*
 250 *discrevit Natura parens et semina iustis
 discessere locis: quidquid leve fertur in altum,
 in medium graviora cadunt; incanduit aer,
 egit flamma polum, fluxit mare, terra pependit.
 nec color unus erat: stellas accendit in auro,*
 255 *ostro fundit aquas; attollit litora gemmis,
 filaque mentitos iamiam caelantia fluctus
 arte tument: credas inlidi cautibus algam
 et raucum bibulis inserpere murmur harenis.
 addit quinque plagas: mediam subtegmine rubro*
 260 *obsessam fervore notat: squalibat inustus
 limes et adsiduo sitiebant stamina sole;
 vitales utrimque duas, quas mitis oberrat
 temperies habitanda viris; tum fine supremo
 torpentes traxit geminas brumaeque perenni*
 265 *foedat et aeterno contristat frigore telas.
 nec non et patru pingit sacraria Ditis
 fatalesque sibi Manes; nec defuit omen,
 praescia nam subitis maduerunt fletibus ora.
 coeperat et vitreis summo iam margine texti*
 270 *Oceanum sinuare vadis; sed cardine verso
 cernit adesse deas imperfectumque laborem
 deserit et niveos infecit purpura vultus
 per liquidas succensa genas castaeque pudoris
 inluxere faces: non sic decus ardet eburnum*
 275 *Lydia Sidonio quod femina tinxerit ostro.*

versengte Streifen, und aufgrund der ständigen Sonne düsterten die Fäden; beiderseits die belebten Zonen, die sanft gemäßigtes Klima durchzieht, bewohnbar für Menschen; dann, am äußersten Ende, ließ sie die beiden erstarrten Zonen sich ausdehnen, und mit immerwährender Winterkälte verunstaltet sie sie, und mit ewigem Frost verdüstert sie das Gewebe. Und auch den geheiligten Ort ihres Onkels Dis stickt sie und die Manen, die ihr zum Schicksal werden sollten; und nicht fehlte ein Omen, denn von plötzlichem Weinen wurde in Vorahnung ihr Gesicht feucht. Sie hatte auch gerade damit begonnen, ganz außen am Rand des Gewebes mit gläsernem Wasser den Oceanus herumzuwinden; doch da drehte sich die Türangel, und sie erblickt die Göttinnen bei ihrer Ankunft, verläßt ihre unvollendete Arbeit, und Purpur färbte ihr schneeweißes Antlitz, über ihre hellen Wangen entflammt, und des Anstands züchtige Fackeln erstrahlten: Nicht strahlt so der Glanz von Elfenbein, das eine Lydierin mit Purpur aus Sidon färbte.“ — Die Übersetzung dieser Passage und von 2, 36 – 54 (s. Anm. 16) stammt von mir.

Inhalt des Gewebes ist eine vornehmlich an Ovid, met. 1, 5 – 75 orientierte Kosmogonie; es zeigt die von Proserpina repräsentierte Harmonie im Kosmos und weist durch die Nennung der Unterwelt und seinen unvollendeten Zustand — Proserpina wird in ihrer Arbeit durch die eintretenden Göttinnen genau in dem Augenblick gestört, als sie unter plötzlich hervorquellenden Tränen den Bereich der Unterwelt abgeschlossen und eben begonnen hat, den alles umfließenden Oceanus darzustellen, ein Motivelement, das noch in der zweiten Ekphrasis von Bedeutung wird — auf den unmittelbar bevorstehenden Raub voraus. Die Vorstellung eines für eine Hochzeit verfertigten Umhangs mit einer Abbildung des Kosmos steht zur Zeit Claudians bereits in einer langen Tradition, die auf kosmogonische Spekulationen vor allem der Orphiker und Platoniker zurückgeht; sie erklärten die von Proserpina ausgeführte Tätigkeit des Webens allegorisch als Erschaffung des Kosmos. Das Auftreten der in 250 personifizierten *Natura parens* wird vom Großteil der modernen Forschung unter anderem auf den Einfluß des 10. der sog. orphischen, tatsächlich vornehmlich stoisches Gedankengut enthaltenden Hymnen zurückgeführt¹³. Vor allem die in der Forschung vertretene neuplatonische Deutung Proserpinas als einer kosmischen Göttin und Weltseele scheint sich zunächst in der Aufspaltung der Schöpferpotenzen zu bestätigen: *Natura parens* trennt die in der Urmaterie vermischt vorhandenen Elemente; die Ausschmückung der vier Bereiche auf dem kosmischen Gewebe jedoch obliegt Proserpina. Sie tritt allerdings nicht bloß als Ausgestalterin des Kosmos auf, sondern schafft diesen durch ihr Weben sozusagen ein zweites Mal, ist also in gewisser Weise *causa efficiens* und *formalis* in einem. Da sie so der Welt zur Harmonie verhilft, trägt sie tatsächlich Züge der platonischen *anima mundi*, der Weltseele, die als kosmischer *amor* das Gefüge der vier Elemente im Gleichgewicht hält. Diese Harmonie ist hier, zu Beginn der Handlung, allerdings noch nicht zur Gänze gewährleistet — Proserpina wird, wie gesagt, an der Vollendung des Gewebes gerade in dem Augenblick gehindert, in dem sie den Bereich der Unterwelt, ihre zukünftige Wohnstätte, in düsterer Vorahnung abgeschlossen und mit der Darstellung des Oceanus, des die Welt als Ringstrom umgebenden Urmeeres, aus dem die Welt ja entsteht und der schon in der Ilias den auf Achills Schild dargestellten Kosmos umrahmte, begonnen hat —, vielmehr bringt sie erst das folgende

¹³ Stellvertretend für die zahlreiche Forschungsliteratur seien hier nur folgende Arbeiten genannt: J.-L. Charlet, Claudien. Œuvres I. Le rapt de Proserpine, Paris 1991, 122 – 125; C. Gruzelier, Claudian, De raptu Proserpinae, Oxford 1993, 138 – 150; K. S. Ahlschweig, Beobachtungen zur poetischen Technik und dichterischen Kunst des Claudius Claudianus, besonders in seinem Werk De raptu Proserpinae, Bern / Berlin / Frankfurt / New York / Paris / Wien 1998 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XV. Klassische Sprachen und Literatur 72), 169 – 190 und 257 – 262.

Geschehen mit sich. Zur Deutung Proserpinas als *anima mundi* und kosmischer Harmonie fügt sich gut die Erwähnung der *leges*, nach denen diese Welt von der mit Proserpina wesensverwandten *Natura parens* gestaltet wird: Diese repräsentieren, ausgehend von der mittel- und neuplatonischen Deutung der Welt- und Menschenschöpfung in Platons Dialog *Timaios*, die Gesetzmäßigkeiten des *fatum*, die von der *mens prima*, dem göttlichen $\nu\omicron\upsilon\varsigma$, geschaffen und von der *mens secunda*, der Weltseele, bewahrt werden¹⁴ — eine Aufgabe, die hier der Natur und ihrem Pendant Proserpina zufällt.

Diese Funktion Proserpinas manifestiert sich auch in der Handlung des Epos, vor allem in den die beiden Werkhälften einleitenden Auftritten von Pluto und Jupiter: Dem aus brutaler Leidenschaft handelnden Pluto Ovids steht bei Claudian ein Unterweltherrscher gegenüber, der Recht und *fatum* auf seiner Seite hat. Zu Beginn beklagt er sich ja in einer Unterweltszene bitter darüber, daß ihm allein, anders als seinen Brüdern Jupiter und Neptun, eine Gattin und Kinder bisher versagt geblieben seien, und droht mit einem Aufruhr der Unterweltmächte, d. h. einer kosmischen Katastrophe: Er erhebt seine Forderung zu Recht, denn der kosmische *amor*, die durch Proserpina repräsentierte Harmonie, hat zu diesem Zeitpunkt noch nicht alle Bereiche der Welt erfaßt. Daher ist Jupiter, der Wahrer des gerecht waltenden *fatum*, mag auch dieser Plan in der derartigen Ausformung nicht von Anbeginn an in seinem Denken vorhanden gewesen sein, sofort bereit, seinem Bruder die Bitte zu erfüllen. Die Eheschließung mit der die Weltseele vertretenden Proserpina ist bei Claudian also notwendig, um den Bereich der Unterwelt in die kosmische Harmonie einzubinden: Erst dann kann, wie durch das unvollendete Gewebe angedeutet, auch der Oceanus eine von Harmonie durchdrungene Welt umströmen. Daher tröstet Pluto hier, anders als der ovidische, seine Braut sanft und liebevoll, als er sie in die Unterwelt geleitet, und malt ihr die Gegenwelt des Elysium in den schönsten Farben. So erklärt sich ferner, daß bei Proserpinas Epiphanie im Totenreich, in Übersteigerung der Wirkung des Gesangs des ovidischen Orpheus auf die Mächte der Unterwelt, nicht nur die ewigen Strafen der großen Frevler unterbrochen werden und die Eumeniden ihren *furor* ablegen, sondern sogar die Parze Lachesis, die die Lebensfäden abreißt, ihre Tätigkeit unterbricht¹⁵: Für die Dauer der Hochzeit von Pluto und Proserpina, die derart als Herrin über das *fatum* erscheint, wird also auf Erden der Tod aufgehoben.

¹⁴ Dazu vgl. Calcidius, comm. in *Timaieum* 176f., der seinerseits auf der mittelplatonischen, unter dem Namen des Plutarch laufenden Schrift *De fato* beruht.

¹⁵ 2, 354 – 356.

Diese Intention setzt sich in Buch 3 mit der Götterversammlung im Olymp fort: *Natura parens* tritt klagend vor Jupiter, der das Goldene Zeitalter beendete, und weist den Göttervater durch ihre Vorwürfe auf die Störung der kosmischen Harmonie hin, da die doch vernunftbegabten Menschen nun wie Tiere leben müssen. Darauf begründet Jupiter in einer Theodizee die durch ihn verfügte Beendigung des Goldenen Zeitalters: es habe die Menschen zu Müßiggang verleitet. Als Abhilfe verkündet er die Einführung des Ackerbaus: Ceres soll, wie gesagt, aus Freude über die Wiederfindung ihrer Tochter den Menschen das Korn schenken. Auch von dieser Seite her erweist sich der Raub Proserpinas somit als vom *fatum* bestimmt und als Teil der Ausgestaltung des Kosmos: Wie in der ersten Eposhälfte Plutos Zorn beinahe zu einer kosmischen Katastrophe geführt hätte, die nur durch die Eheschließung mit Proserpina und die dadurch bedingte Harmonie in der Unterwelt verhindert wird, so droht nun in der zweiten Hälfte Ceres in ihrem *furor*, den Kosmos erneut ins Chaos zu stürzen; erst durch die Einführung des Ackerbaus am Ende breitet sich auch auf der Erde volle Harmonie aus, die wieder Proserpina gewährleistet.

Proserpina trägt somit bei ihrer Entführung zu Recht ein Gewand, auf dem mit der Abbildung der Urgöttin Tethys, die die als Kleinkinder dargestellten Götter Sol und Luna säugt, zunächst nur die oberen Bereiche Himmel und Meer präsent und ausgestaltet sind; die volle Entfaltung des Kosmos und damit die Harmonie in allen Bereichen bringt, wie gesagt, erst die folgende Handlung des Epos mit sich. Die Ekphrasis dieses Gewandes (2, 36 – 54), die die des Gewebes fortsetzt, lohnt der näheren Betrachtung¹⁶:

*quas inter Cereris proles, nunc gloria matris,
mox dolor, aequali tendit per gramina passu
nec membris nec honore minor, potuitque videri*

¹⁶ „Unter diesen schreitet der Ceres Tochter, jetzt noch der Stolz der Mutter, doch bald schon Ursache ihres Schmerzes, im Gleichschritt durchs Gras, weder an Körperbau noch an Erhabenheit geringer, und man hätte sie für Pallas halten können, wenn sie einen Schild getragen hätte, wenn Jagdspeere, für Phoebe. Zusammengehalten in einem Knoten mit glattem Jaspis ist ihr Gewand. Dem Geschick eines Webkammes wurde nie ein glücklicherer Ausgang seiner Kunstausbübung zuteil; kein Gewebe wies derart harmonisch gefügte Fäden auf, und keine zeichneten derart wahrheitsgetreu die Abbildungen. Hier hatte er aus Hyperions Samen Sol entstehen lassen und zugleich, doch von unterschiedlicher Gestalt, Luna, die Anführer von Tagesanbruch und Nacht; eine Wiege bietet Thetys und tröstet in ihrem Schoß die schluchzenden Kinder, und ihr tiefblauer Busen erstrahlt von den rosigen Zöglingen. Den kraftlosen Titan trägt sie im rechten Arm, noch nicht beladen mit Licht und noch nicht hochbehelmt mit längerwerdenden Strahlen: In seinem kindlichen Alter noch milder wird er dargestellt und spuckt im Wimmern seine zarten Flammen aus. Auf der linken Seite saugt seine Schwester den Trank der kristallinen Brust und trägt an ihren Schläfen ein kleines Horn.“

- 40 *Pallas, si clipeum ferret, si spicula, Phoebe.*
collectae tereti nodantur iaspide vestes.
pectinis ingenio numquam felicior artis
contigit eventus; nulli sic consona telae
fila nec in tantum veri duxere figuras.
hic Hyperionio Solem de semine nasci
45 *fecerat et pariter, forma sed dispare, Lunam,*
aurorae noctisque duces; cunabula Tethys
praebet et infantes gremio solatur anhelos
caeruleusque sinus roseis radiatur alumnis.
invalidum dextro portat Titana lacerto
50 *nondum luce gravem nec pubescentibus alte*
cristatum radiis; primo clementior aevo
fingitur et tenerum vagitu despuat ignem.
laeva parte soror vitrei libamina potat
uberis et parvo signantur tempora cornu.

Auf den ersten Blick fügt sich die an dem Gewand angebrachte bildhafte Darstellung glatt in den Kontext des Epos: Proserpinas Rolle als Harmonie im Kosmos stiftender Ordnungsmacht und Weltseele gemäß begegnet hier, wie auf dem Gewebe, ein kosmisches Thema, das in den Kleinkindern Sol und Luna die Entstehung der Gestirne am Himmel und in der dem Oceanus als Gemahlin verbundenen Urgöttin Tethys einen Aspekt des Urmeeres anspricht. Trotzdem sind hier einige Gegebenheiten auffällig¹⁷. Die erste Besonderheit dieser Beschreibung betrifft die dargestellten Personen: Tethys, die gemeinsam mit Okeanos bei Homer das Urelternpaar der Götter bildet, und Sonne und Mond, die Kinder der aus Hesiod bekannten Titanen Hyperion und Theia, scheinen nämlich zunächst weder miteinander noch mit Proserpina, der Trägerin des Gewandes, und deren Mythos in unmittelbarem Zusammenhang zu stehen. Ferner verdient Beachtung, daß der Sonnengott in 2, 46 nur als Heraufführer der Morgenröte,

¹⁷ Diese Ekphrasis erregte in der modernen Forschung merklich geringeres Interesse als die des Gewebes: Zu nennen sind neben den vorwiegend sprachlich-stilistischen Kommentaren der Stelle durch Gruzelier (s. Anm. 13) 169 – 171 und Ahlschweig (s. Anm. 13) 190 – 202 die Bemerkungen von Kirsch (s. Anm. 11) 232, der die in der Beschreibung liegenden Vorverweise auf die unmittelbar anschließende Entführung Proserpinas in die Unterwelt hervorhebt. Charlet versteht die Passage als leicht humoristische Genreszene in alexandrinischer Manier (1991, 136f.; s. Anm. 13), betont jedoch auch die kosmischen Aspekte (2000, 192; s. Anm. 11). Zs. Ritoók, Über Claudians de raptu Proserpinae, Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae 35 (1994), 143 – 158, dort 152, erwähnt in Zusammenhang mit der letztlich auf orphisches Gedankengut zurückzuführenden Vorstellung des kosmischen Gewandes auch neuplatonische und ägyptische Vorstellungen (Weltenmantel der Isis).

nicht des gesamten Tages bezeichnet wird. Dazu kommt als weitere Irritation, daß das Gewand Proserpinas in den Kontext zweier anderer Beschreibungen eingebettet ist, die Pallas und Diana gelten und je ein Kleidungsstück mit bildlicher Darstellung enthalten, die dort aber jeweils direkt auf die Trägerin des Gewandes hinweist. Trotzdem besitzen auch diese beiden Bilder Besonderheiten: Pallas trägt einen Helm, in den der von ihr bereits halb getötete Typhon einziseliert ist — eine seltene Variante des Mythos, in dem üblicherweise Jupiter Typhon mit seinem Blitz tötet. Noch überraschender ist das Gewand Dianas, auf dem sich eine Darstellung der auf dem Meer umherirrenden Insel Delos befindet. Diese Begebenheit bildet bekanntlich die Vorgeschichte zur Geburt der Zwillinge Apollo und Diana, die ja häufig als an der Brust Latonas saugende Kleinkinder dargestellt werden. Genau diese bekannte Szene aber wird von Claudian bei Diana ausgespart und wider Erwarten auf Tethys und Sol bzw. Luna auf Proserpinas Gewand übertragen. Die beiden Kinder scheinen dort jedoch trotz ähnlicher Funktion — die Gleichsetzung von Apollo und Diana mit Sonne und Mond ist ja traditionell — doch von diesen geschieden zu sein, weil als ihre Eltern nicht Jupiter und Latona aufscheinen, sondern Hyperion und implizit Theia. Dazu kommt schließlich, daß Diana zwar persönlich in der Szene auftritt, gleichzeitig jedoch in ihrem Aspekt als Mondgöttin auf dem Gewand Proserpinas präsent ist: Ja, der Dichter lenkt den Blick des Lesers geradezu auf diese Doppelrolle, indem er ausdrücklich die Verwechselbarkeit der drei jungfräulichen Göttinnen Pallas, Diana und Proserpina hervorhebt (2, 38f.). Selbstverständlich lassen sich diese Auffälligkeiten, jede für sich betrachtet, auch mit innergriechischer Tradition erklären: Die Titanenpaare Okeanos und Tethys bzw. Hyperion und Theia können aufgrund ihrer kosmischen Funktionen in synkretistischer Manier miteinander geglichen werden, die letzteren wiederum weisen aufgrund ihrer Elternschaft von Sonne und Mond Parallelen zu Zeus und Leto (Jupiter und Latona), den Eltern von Apollo und Diana, auf. Tethys ist als Urgöttin, die keinen eigenen Mythos besitzt, prinzipiell frei für die Gleichung mit jeder Göttin, die kosmische Aspekte aufweist; sie könnte also auch mit Proserpina, die ja gerade in dem Augenblick an der Fertigstellung ihres Gewebes gehindert wurde, als sie mit der Darstellung des Oceanus, mythisch: des Gatten der Tethys, begonnen und die Darstellung des Bereichs der Unterwelt, des Herrschaftsgebietes ihres zukünftigen Gatten Pluto, eben vollendet hatte (1, 266 – 270), in Beziehung gesetzt werden, obwohl sich eine derartige Parallele Tethys/Proserpina bzw. Oceanus/Pluto sonst nicht nachweisen läßt. Die auf dem Gewand der Pallas abgebildete Mythenvariante ist zwar sehr selten, aber belegbar¹⁸. Die Erwähnung der *aurora* schließlich könnte

¹⁸ Gruzelier 1993, 166, verweist auf Ciris 29 – 34.

man als *pars pro toto* im Sinne von „Tag“ verstehen. Unter diesen Voraussetzungen wäre Proserpina, die unter der Annahme eines in sich geschlossenen Konzeptes des Dichters wie Pallas und Diana mit der Abbildung auf ihrem Gewand in direktem Zusammenhang stehen muß, in der Gestalt der Tethys als Urgöttin dargestellt, die die aus der Feuchte des Urmeeres entstandenen ‚Kinder‘ Sonne und Mond nährt und so die Schöpfung weiterführt — eine Intention, die diejenige des von Proserpina verfertigten Gewebes, auf dem die *Natura parens* ihrem Wesen entsprach, fortsetzt. Und doch wäre unter diesen Voraussetzungen ein zweiter für die Handlung des Epos bedeutsamer Aspekt Proserpinas, der in dem Gewebe durch die Natur als Wahrerin der *leges* und die durch die Weltseele garantierte Harmonie anklingt, auf ihrem Gewand gänzlich in den Hintergrund gerückt: Proserpina ist in ihrer Funktion als *anima mundi* zugleich Bewahrerin des *fatum*, das ihr Pluto in 2, 306 mit den Worten *sit fatum quodcumque voles* zum Hochzeitgeschenk macht, damit aber auch Herrin über Leben und Tod, was folgerichtig bei ihrer Epiphanie im Totenreich zur zeitweiligen Aufhebung des Sterbens auf Erden, zu einer Art von ‚Erlösung‘, führt: Hier dagegen würde sie in Gestalt der säugenden Tethys auf die (eher passive und blasse) Rolle einer durch die Verbindung mit Oceanus das Chaos beendenden Urgottheit reduziert.

Diese Auffälligkeiten könnten sich daher vielleicht etwas stimmiger erklären unter der Annahme, daß Claudian seiner Proserpina einige Züge der in der römischen Kaiserzeit populärsten Göttin verlieh, die in der Spätzeit Aspekte einer kosmischen Urgottheit mit solchen der Herrin über das Schicksal in sich vereinte und deren bekanntester Mythos ebenfalls mit der Überwindung des Todes in Verbindung steht: Die Rede ist von der ägyptischen hellenisierten Göttin Isis¹⁹. Daß Claudian, der ja selbst aus Alexandria stammte und wohl erst um 395 als Dichter nach Rom ging, ägyptische Vorstellungen in sein Werk integrierte, läßt sich an mehreren Stellen belegen: In De consulatu IV Honorii 570 – 576 schildert er das traditionelle Isisfest am Nil; in dem in der Appendix als carmen 11 überlieferten Gedicht De Iside, dessen Echtheit vom Großteil der modernen Forschung vertreten wird, bezeichnet der Dichter Isis als *nostra dea*. Vor allem aber verband Claudian noch in einer anderen, möglicherweise sogar durch Kenntnis eines entsprechenden Reliefs aus dem Tempel von Philae inspirierten Passage, in der ebenfalls *Natura* personifiziert auftritt, wie hier

¹⁹ An dieser Stelle sei allen herzlich gedankt, die das Entstehen dieser Überlegungen mit hilfreichen weiterführenden Hinweisen und kritischen Stellungnahmen begleitet haben: Auf der Seite der Ägyptologie seien vor allem Horst Beinlich (Würzburg), Erich Winter (Trier), Günther Hölbl (Wien) sowie Helmut Brandl (Berlin) genannt, auf der Seite der klassischen Philologie Christine Harrauer und Hans Schwabl (beide Wien).

neuplatonische und ägyptische Vorstellungen: In seiner panegyrischen Dichtung *De consulatu Stilichonis* (2, 424 – 440) sitzt *Natura* als Wächterin vor der Höhle des Aion, einer Chiffre für den Kosmos, und bewacht die *leges* (d. h. das *fatum*), die Aion drinnen aufschreibt, trägt also Züge der Weltseele wie Aion solche des $\nu\omicron\upsilon\varsigma$. Um die kosmische Höhle herum aber windet sich der Uroboros, die sich in den Schwanz beißende Schlange²⁰. Diese war besonders im Kult des ägyptischen Gottes Thot, der von den Griechen und Römern mit Hermes-Merkur geglichen wurde und die als Demiurg tätige Weltvernunft repräsentierte, für die ja Aion steht, von großer Bedeutung²¹. Ein vergleichbares Konzept Claudians in *De raptu Proserpinae* wäre somit prinzipiell denkbar.

Gerade Isis nun tendiert aufgrund ihrer im Mythos vorgegebenen Rolle als Mutter des Sonnengottes Horus, den sie dem toten, jedoch für den Zeugungsakt kurzfristig wiederbelebten Osiris gebiert (auch Proserpina hebt bei ihrem Eintreffen in der Unterwelt kurzfristig den Tod auf!), dazu, mit der lebensschaffenden und -bewahrenden Schöpfung einerseits, mit dem Schicksal andererseits in Verbindung gebracht zu werden. Vom Hellenismus an zeigen sich diese aufeinander bezogenen Funktionen der Göttin etwa in kaiserzeitlichen, in griechischer Sprache verfaßten Isis-Aretalogien: Isis ist es, die dort Himmel und Erde trennt, die Bereiche des Kosmos ausgestaltet und Herrin über das Schicksal, über Leben und Tod, ist²². Ebenso präsentiert sie sich bei Apuleius (met. 11, 5) in ihrer Epiphanie als *rerum naturae parens*, der sämtliche Bereiche des Kosmos untertan sind, besitzt also Verbindung zur Natur, als deren Pendant sie bei der Schaffung des Gewebes ja agiert. Als letztes Beispiel sei Plutarch genannt, der im Rahmen der platonischen Deutung des Isis-Osiris-Mythos Osiris als $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ und $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ erklärt,

²⁰ Ph. Derchain, A propos de Claudien. Eloge de Stilichon, II, 424 – 436, Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde 81 (1956), 4 – 6, verwies auf ein aus hadrianischer Zeit stammendes Relief des Tempels von Philae, auf dem eine vom Uroboros umwundene Grotte dargestellt ist, vor der sich Isis-Hathor befindet, die ja mit der Natur geglichen werden kann, wie gleich zu zeigen ist; daneben befinden sich die geflügelte Seele (!) des Osiris und, etwas abgesondert, der schreibende Thot. Da Claudians Schilderung nicht nur mit den bildlichen Darstellungen der Hauptgestalten dieses Reliefs Übereinstimmungen aufweist, sondern sogar in seiner sprachlichen Formulierung mit bedeutenden Details der hieroglyphischen Beischriften konform geht, vermutete Derchain, Claudian könnte dieses Relief selbst oder Vorlagen und Texte dazu gekannt haben.

²¹ Dazu vgl. H. Schwabl, Weltschöpfung, in: Paulys Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft (RE), Suppl. IX, 1433 – 1582, dort 1547 und 1556.

²² Zu nennen sind etwa aus dem Isishymnus von Andros die Verse 26 – 35, aus der Isis-Aretalogie von Kyme 7 und 12 – 15, aus der Isis-Aretalogie von Ios 9 – 12 und vor allem 55f. Alle genannten Texte sind ediert von W. Peek, Der Isishymnus von Andros und verwandte Texte, Berlin 1930.

der die Prinzipien für alle Dinge gewährleistet, Isis jedoch als diejenige Macht, die diese Urstoffe aufnimmt und verwaltet, d. h. Ordnung (κόσμος) als Bild, Nachahmung und Wesen des Osiris schafft²³: Auf diese Weise wird auch dort Isis — wie Claudians Proserpina — mit der Weltseele, also mit der Natur, geglichen.

Während die Konzeption der Isis als der Herrin über das Schicksal und damit der (platonischen) Weltseele im Hellenismus besonders unter dem Einfluß der griechischen Philosophie geprägt worden zu sein scheint, läßt sich die Rolle der kosmischen Urgottheit bereits innerägyptisch nachweisen durch die dort vorgegebene Entwicklung der Isis zur Allgöttin. Als solche wird sie im Totenbuch, aber auch in einer Litanei auf dem aus ptolemäischer Zeit stammenden Tempel von Dendera mit einer Göttin geglichen, die mit Isis durch die gemeinsame Totenwache vor der Mumie des Osiris aufs engste verbunden ist, also ebenfalls mit Tod und Leben, d. h. mit dem Schicksal, in Verbindung steht, die aber zugleich als Urgottheit auftritt und das exakte ägyptische Pendant zu Tethys auf dem Gewand von Claudians Proserpina darstellt, mit Neith²⁴. Diese Göttin erscheint als weiblicher, mit der Urgöttin Naunet bzw. der Himmelsgöttin Nut, der Personifikation des an den Himmel versetzten Urwassers, die auch unter dem Namen Mehet-weret („große Flut“) auftritt, verschmolzener Konterpart zu Nun, dem Ur- oder Chaosgewässer und Pendant zum griechischen Okeanos, aus dem sie auftaucht, um die Welt zu erschaffen. Dahinter steht ein alter ägyptischer Schöpfungsmythos, der für Hermopolis, Heliopolis und Memphis in leichten Varianten bezeugt ist: In Nun erhebt sich ein schlammiger Urhügel; auf diesem erwächst in einer Lotosblüte der Sonnengott als

²³ Plutarch, *De Iside* 49 – 64; vgl. dazu Schwabl (s. Anm. 21) 1550 und 1568. Zu der Gestalt der Isis in der kaiserzeitlichen griechisch-römischen Literatur (Isis-Aretalogien, Plutarch, Apuleius) vgl. J. Leclant, *Aegyptiaca et milieux isiaques. Recherches sur la diffusion du matériel et des idées égyptiennes*, in: W. Haase (Hg.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW)* II 17. 3 (Berlin / New York 1984), 1692 – 1709.

²⁴ Zu der Verbindung von Isis und Neith vgl. den von J. Bergman stammenden Artikel Isis im Lexikon der Ägyptologie III, Wiesbaden 1980, 186 – 203, dort 198, zu Neith den entsprechenden Artikel im Lexikon der Ägyptologie IV, Wiesbaden 1982, 392 – 394, ferner R. H. Wilkinson, *Die Welt der Götter im alten Ägypten. Glaube, Macht, Mythologie*, Stuttgart 2003 (deutsche Übersetzung der Originalausgabe *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*, London 2003), 156 – 159. — Daß ich trotz der Ähnlichkeiten zwischen Tethys auf Proserpinas Gewand und der ägyptischen Neith letztlich die mit dieser synkretistisch geglichene Isis für die eigentliche Folie halte, vor der Proserpina zu betrachten sein dürfte, erklärt sich aus den schon in der Antike beobachteten Parallelen zwischen dem Isis- und dem Proserpina-Mythos und der damit gegebenen starken Bindung der Isis an das Schicksal und die Vorstellung einer Art von Auferstehung — Aspekte, die Neith allein als Urgöttin in nur gerigem Maß abdeckt.

kleines Kind. Da Nun als Chaosmeer auch zum Unterweltwasser wird, auf dem der Sonnengott nachts in einer Barke zu seinem Aufgangspunkt zurückfährt und aus dem der Nil zur Oberwelt fließt, kann Nun mit Osiris oder dem Nil selbst identifiziert werden, wie umgekehrt die mit Neith bzw. Nut/Mehet-weret synkretistisch geglichene Isis mit der schlammigen Erde, die Ursache des Wachstums ist²⁵.

Ein Reflex dieser Vorstellungen könnte in Plutarchs Schrift *De Iside et Osiride* begegnen: Im Rahmen der naturwissenschaftlichen Deutung des Mythos, in der der griechische Autor die Argumente der ägyptischen Priester dafür referiert, der mit dem Nil identifizierte Osiris sei als die feuchtmachende Urkraft und Prinzip der Zeugung schlechthin aufzufassen, erklärt er die Tatsache, daß sich die Ägypter die Götter Sonne und Mond auf Barken fahrend vorstellten, folgendermaßen (Kap. 34): Ἥλιον δὲ καὶ Σελήνην οὐχ ἄρμασιν ἀλλὰ πλοίοις ὀχήμασιν χρωμένους περιπολεῖν φασιν αἰνιττόμενοι τὴν ἀφ' ὕρου τροφὴν αὐτῶν καὶ γένεσιν. οἶονται δὲ καὶ Ὅμηρον ὥσπερ Θαλὴν μαθόντα παρ' Αἰγυπτίων ὕδωρ ἀρχὴν ἀπάντων καὶ γένεσιν τίθεσθαι· τὸν γὰρ Ὀκεανὸν Ὅσιριν εἶναι, τὴν δὲ Τηθὺν Ἴσιν ὡς τιθηνομένην πάντα καὶ συνεκτρέφουσιν („Endlich erzählen sie noch, daß Sonne und Mond nicht auf Wagen, sondern auf Booten als Fahrzeugen ihre Kreisbahnen ziehen, indem sie dadurch ihre Ernährung und Erzeugung aus dem Feuchten andeuten. Sie glauben nämlich, daß auch Homer wie Thales von ihnen lernten, das Wasser als das Urprinzip und die Zeugung aller Dinge anzusetzen. Denn Okeanos sei Osiris, Isis aber Tethys, da diese alles säugt und aufnährt“)²⁶. Die Gleichsetzung von Isis mit Tethys, die ausschließlich bei Plutarch begegnet²⁷, und mit der Feuchtigkeit hängt mit der Geburtslegende der Göttin zusammen, in der Plutarch berichtet, sie sei im „Ganzfeuchten“ geboren (Kap. 12): Isis galt ja als die von Nil-Osiris befeuchtete Erde — ein Konzept, das auf dem alljährlich bei Rückgang der

²⁵ Dazu vgl. A. Rusch, Nun, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* XVII 2, 1462 – 1466; Th. Hopfner, Plutarch, Über Isis und Osiris. Zweiter Teil: Die Deutungen der Sage, Prag 1941 (Nachdruck Darmstadt 1967), 159f.

²⁶ Die Übersetzung stammt von Hopfner (s. Anm. 25) 18.

²⁷ Sowohl Hopfner 160 als auch J. G. Griffiths, *Plutarch's De Iside et Osiride* (edited with an introduction, translation and commentary), University of Wales Press 1970, 428f. führen die von Plutarch zu der gängigen Gleichsetzung von Nun (bzw. Okeanos) mit Osiris hinzugefügte Identifikation von Tethys mit Isis auf die innergriechische, bei Homer vorgegebene Tradition zurück, nach der Tethys als Gattin des Okeanos mit diesem stets verbunden ist, wobei Hopfner zusätzlich das klangliche Wortspiel des Namens Tethys mit dem danebenstehenden Partizip ins Treffen führt. Der Gleichung könnte jedoch durch den innerägyptischen Synkretismus von Neith (in ihrer Funktion als weibliches Pendant zu Nun) und Isis der Weg bereitet worden sein.

Nilschwemme zu beobachtenden Hervortreten des fruchtbaren Schlammes beruhte. Diese physikalische Deutung von Isis-Tethys als Urgottheit in der Funktion einer Amme ergänzt daher Plutarch innerhalb der platonischen Interpretation des Mythos folgendermaßen (Kap. 53)²⁸: „Isis ist also der weibliche und alle Zeugung aufnehmende Teil der Natur, weshalb sie von Platon Amme und Allempfangende, von der Menge aber die Tausendnamige genannt wird, weil sie, vom Logos umgeformt, alle körperlichen und auch nur durch das Denken postulierten Gestalten annimmt“. An dieser Stelle erklärt Plutarch Isis als Urmaterie, die Platon im *Timaeus* ja mehrfach *τιθήνη* („Amme“) nennt (Tim. 49a und 51a), Osiris als die schöpfende Weltvernunft.

Diese Reihe Isis = Tethys = Urgottheit = *τιθήνη* erweitert Plutarch schließlich im Rahmen der dämonologischen Deutung des Mythos (Kap. 27) um die Gleichung von Isis mit Proserpina und Osiris mit Pluto. Darin bedient er sich eines dann im Synkretismus der Spätantike gängigen Konzepts, das bereits im zweiten Jh. neben Plutarch auch andernorts begegnet, etwa bei Apuleius: Dort identifiziert sich Isis als Allgöttin im Rahmen ihrer Epiphanie — abgesehen von der eleusinischen Ceres — u. a. mit (der vor allem in ihrem Aspekt als Unterweltgöttin und Hekate gedachten) Proserpina, ferner mit Minerva und Diana (met. 11, 5). Claudians ausdrücklicher Verweis auf die große Ähnlichkeit dieser drei Göttinnen deutet darauf hin, daß auch für ihn Proserpina, Minerva und Diana, aber auch die auf Proserpinas Gewand dargestellte Tethys bzw. die auf dem Gewebe mit Proserpina gemeinsam an der Welterschaffung beteiligte Natur verschiedene Aspekte einer Ur- und Allgöttin repräsentierten könnten.

Wenn man hinter der von Claudian derart konzipierten Gestalt Proserpinas vom Dichter intendierte Parallelen zu Isis in all ihren Funktionen sehen will, würde eine derartige Annahme vielleicht einige in der modernen Forschung diskutierte Auffälligkeiten des Epos leichter verständlich machen, so zunächst die Tatsache, daß Sol gemeinsam mit seiner Schwester Luna als Kleinkind auf dem Arm der Tethys sitzt und bloß die Morgenröte heraufführt: Neben der sicher intendierten Parallele zu Apollo und Diana im Arm Latonas könnten nämlich — über gleich noch zu erörternde Umwege — die gängigen Darstellungen des Horusknaben, des Sohnes von Isis und Osiris, eingewirkt haben: Dieser repräsentiert ja als Re Harachte (eigentlich Hor Achet, d. h. „Horus des Horizonts“) die am Morgen aufgehende Sonne; dargestellt wurde er als Kleinkind, im Schoß der Isis sitzend, die als Göttin besonders des östlichen Horizonts den Sonnengott morgens gebiert und ihm die Brust reicht. In der üblichen Ikonographie erscheint Isis zwar meist nur mit Horus-Harpokrates, doch scheint mir das kein

²⁸ Übersetzung nach Hopfner (s. Anm. 25) 32.

Widerspruch zu der hier aufgestellten Hypothese zu sein: Isis tritt nämlich tatsächlich bisweilen als Mutter von zwei Kindern auf, die mit Sonne und Mond assoziiert sind — eine Gegebenheit, die sie wiederum mit Neith teilt. Neith ist als mit dem Wasser engstens verbundene Schöpfergöttheit Mutter aller Götter und Menschen, im besonderen des Krokodilgottes Sobek. In dieser Funktion erscheint sie auf Amuletten als Sobek säugende Göttin (wie Isis), hält dort aber nicht ein, sondern zwei (!) Krokodile an ihren Brüsten, die als kosmisches Urgötterpaar Schu und Tefnut, d. i. Licht und Feuchtigkeit bzw. Sonne und Mond (!), oder als Ra und Osiris, als Tag und Nacht (d. h. ebenfalls als Sonne und Mond), gedeutet werden können²⁹ — wie Tethys Sol und Luna säugt, die als Geschwisterpaar das genaue Pendant zu dem alten Licht- und Sonnengott Schu und zu dessen Schwester Tefnut, die die Feuchtigkeit und den Mond repräsentiert, darstellen. Analog zu diesem Kinderpaar der Neith ist durchgehend vom Alten Reich an das Kinderpaar des Biti bezeugt, das möglicherweise mit den von Isis (!) in Chemmis geborenen Kindern Schu und Tefnut, den Augen des Sonnengottes, also wiederum mit Sonne und Mond, gleichzusetzen ist³⁰. Mag diese Deutung unsicher sein, so gilt ein anderes mit Sonne und Mond gleichzusetzendes Kinderpaar der Göttin als unbestritten: Isis kann neben dem mit dem toten Osiris gezeugten Horus, dem Gott der aufgehenden Sonne, mit ihrem Gatten einen zweiten, mit dem Mond in Verbindung gebrachten Sohn besitzen, nämlich Anubis³¹, der auf den Darstellungen der Geburt des Sonnengottes eine Mondscheibe vor dem neugeborenen Kind rollt³²: Die Verehrung der (als Familie vorgestellten) Vierheit Isis – Sarapis

²⁹ Dazu vgl. D. Wildung – S. Schoske, *Gott und Götter im Alten Ägypten*, Kataloghandbuch zur Sonderausstellung (Sammlung Resandro), Mainz 1993, 148, Nr. 102. Neith wird übrigens inschriftlich auf dem Tempel von Esna als diejenige bezeichnet, „die die beiden Krokodile säugt“.

³⁰ Dazu vgl. die entsprechenden Artikel in *Lexikon der Ägyptologie* III, Wiesbaden 1980, 437f. (Kinder des Biti); *Lexikon der Ägyptologie* V, Wiesbaden 1984, 735 – 737 (Schu); *Lexikon der Ägyptologie* VI, Wiesbaden 1986, 297 – 304 (Tefnut), dort 297.

³¹ Anubis erscheint üblicherweise inschriftlich als Sohn von Isis und Osiris (vgl. etwa Pap. Jumilhac 4, 1 und 6, 3), dagegen insgesamt nur zweimal als Sohn von Osiris und Nephthys, der Schwester der Isis (Plutarch, *De Iside* 14; vgl. dazu Griffith 1970, 317 – 319). Zu Anubis als Sohn des Osiris und der Isis vgl. ferner J. Quaegebeur, *Anubis fils d’ Osiris, le vacher*, in: L. Kákósy (Hg.), *Studia Aegyptiaca* III, Budapest 1977, 119 – 130, dort 120 – 122.

³² Dargestellt ist diese Szene etwa auf den Geburtshäusern (Mammisis) der Tempel von Dendera und Edfu anlässlich der Geburt der ebenfalls mit Horus identifizierten Götterkinder Ihi und Horsomtus-Harpokrates (vgl. F. Daumas, *Les mammisis de Dendara*, Le Caire 1959, pl. XLI A und LIX bis; E. Chassinat, *Le mammisi d’ Edfou*, Le Caire 1939, pl. LXIII): In Edfu begegnet auch eine Szene, in der die Kinder Ihi und Horsomtus, jeweils gemeinsam mit ihrem Ka, von Ptolemaios IX Euergetes präsentiert werden; gleich daneben säugt Hathor Horsomtus (vgl. Chassinat, pl. XIII A; es handelt

– Harpokrates (Horus) – Anubis begegnet mehrfach auch in außerägyptischen Belegen³³.

Doch auch einige Wesensmerkmale von Claudians Unterweltgott Pluto könnten sich so zwangloser erklären. Er scheint gewisse Gemeinsamkeiten mit Osiris bzw. dem aus der Verbindung des ägyptischen Osiris und des griechischen Zeus von Ptolemaios I. geschaffenen ‚Kunstgott‘ Sarapis zu besitzen: Plutos Verweis auf die viel reinere und strahlendere Sonne des Elysium (2, 282 – 285) könnte ein Reflex der Rolle des Osiris-Sarapis als Herrschers der Unterwelt und Sonnengottes der Nacht sein. Pluto trägt zudem Züge eines Vegetationsgottes, entspricht also auch von dieser Seite her dem ägyptischen Osiris, der ja das durch den Nilschlamm fruchtbare „Schwarzland“ (Kemet) beherrschte und noch als Sarapis neben den Funktionen eines Zeus diejenigen eines Fruchtbarkeits- und Vegetationsgottes behielt. In dieser Funktion kann Osiris, wie gesagt, sogar mit Nun-Okeanos, dem Urmeer und Unterweltwasser, aus dem der die Erde befruchtende Nil zur Oberwelt fließt, geglichen werden: Gerade die Bereiche von Pluto und Oceanus aber bilden, durch indirekte Vorverweise auf das künftige Schicksal Proserpinas eng miteinander verbunden, das Ende des von Proserpina verfertigten kosmischen Gewebes. Unter einer derartigen Annahme könnte sich schließlich erhellen, weshalb am Ende von Buch 2 die *pii* in den Elysischen Gefilden einen Hochzeitsgesang anstimmen, in dem sie dem Paar Nachkommenschaft wünschen: In der griechischen Mythentradition blieb die Ehe von Pluto und Proserpina bekanntlich kinderlos³⁴; daher

sich um die Szenen 3 und 4 der zweiten Reihe). Zum lunaren Aspekt des Anubis vgl. den Artikel Anubis im Lexikon der Ägyptologie I, Wiesbaden 1975, 327 – 332, dort 332, ferner R. K. Ritner, Anubis and the Lunar Disc, *The Journal of Egyptian Archeology* 71 (1985), 149 – 155.

³³ Diese sind angeführt in dem Artikel Serapis im Lexikon der Ägyptologie V, Wiesbaden 1984, 870 – 874, dort 873 (Anm. 21); zu bildlichen Darstellungen dieser Vierheit vgl. ferner den von V. Tran tam Tinh stammenden Artikel Isis im *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) V 1, Zürich / München 1990, 761 – 796, dort 774. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang, auch wenn dort nicht nur der kosmische Aspekt von Bedeutung ist, sondern ebenso die Königsideologie, schließlich Kleopatra VII, die sich als Isis verehren ließ und ihre von Antonius stammenden Zwillingskinder Alexander Helios und Kleopatra Selene nannte: Diese werden übrigens von J. Baines, *Egyptian Twins*, *Orientalia* 54 (1985), 461 – 482, dort 473 – 477, ebenfalls mit Schu und Tefnut in Verbindung gebracht.

³⁴ Eine Ausnahme bildet die orphische Version des Mythos, nach der Proserpina Pluto die Eumeniden gebiert; diese können von Claudian jedoch nicht gemeint sein, weil sie, wie aus 2, 216 und 344 hervorgeht, beim Eintreffen Proserpinas in der Unterwelt dort bereits vorhanden sind. Für ebenso unwahrscheinlich halte ich eine Anspielung auf eine andere orphische Tradition, nach der Persephone, von Zeus vergewaltigt, Dionysos gebiert: Zwar stehen der Gott der Olympier und der Gott der Unterwelt als Brüder und Herrscher über je ein Drittel des Kosmos zueinander in enger, teils aus-

versuchte die Forschung, dieses Motivelement als Topos der Hochzeitslieder oder als Rückgriff auf nicht mehr faßbare Mythen traditionen zu erklären. Das erübrigt sich jedoch in der eben vorgetragenen Deutung: Ihre künftigen Kinder Sonne und Mond sind auf dem Gewand der Braut bereits vorweggenommen³⁵.

Aufgrund der hier gewonnenen Ergebnisse — und zwar unabhängig davon, ob man in der Gestalt Proserpinas intendierte Parallelen zu der Ur- und Allgöttin Isis sehen will oder nicht — zeigt sich, daß weder die in der Forschung vertretene historisch-politische Deutung des Epos noch die Erklärung, der zum Christentum konvertierte Hofpoet bediene sich bloß der literarischen Konvention, den Kern der Sache treffen dürfte. Claudian schuf mit seiner Proserpina eine die Harmonie im Kosmos und damit letztlich auch im Mikrokosmos Mensch garantierende göttliche Macht, der zudem durch das kurzzeitige Aufhören des Sterbens eine Art von Erlöserfunktion zukommt. Das Mittel des Mythos, der ja die Deutung in mehrere Richtungen offenläßt, kam dabei dem Hofdichter sehr gelegen, da er sich auf diese Weise hinsichtlich seiner Weltanschauung nicht deklarieren mußte: Weltschöpfung und Aufhebung des Todes in Form einer wie auch immer gearteten ‚Auferstehung‘ sind Elemente, die dem Christentum und dem griechisch-römischen Mythos von Pluto und Proserpina gemeinsam sind, ebenso aber auch hinter dem ägyptischen Isis-Osiris-Mythos stehen, den Claudian vielleicht im Hintergrund mitschwingen ließ. Man darf somit das kunstvolle Geflecht von *De raptu Proserpinae* auch als allegorisches Epos verstehen, dessen auf paganer Philosophie und Mythos beruhenden Gehalt die Ekphrasen der Gewebe durch ihre Symbolik des Webens als Schöpfung, und zwar im Kosmos wie in der Dichtung, spiegeln.

Am Ende muß ein kurzer Blick auf das Mittelalter stehen. Trotz oder gerade wegen der paganen Tradition, aus der Claudians Dichtungen erwachsen, wurde er ein bedeutender Wegbereiter für die Personifikation der *Natura* in den neuen Schöpfungsmythen der sog. Schule von Chartres im 12. Jh. Bernardus Silvestris war der erste, der um die Mitte des Jahrhunderts in der *Cosmographia*, einem Prosimetrum über die Kosmogonie,

tauschbarer Beziehung, doch ist von dem Augenblick des Betretens der Unterwelt durch Proserpina und des zeitweiligen Aufhörens des Sterbens aufgrund ihrer Epiphanie an von Gewaltanwendung keine Rede mehr — im Gegenteil, es scheint alles auf eine friedliche und harmonische Lösung hinauszulaufen.

³⁵ Möglicherweise ließe sich sogar die Wahl der ausgesprochen seltenen Mythenvariante, nach der Minerva, nicht Jupiter Typhon tötet, mit einer Anspielung auf den Isis-Osiris-Mythos erklären: Typhon ist die griechische Bezeichnung für Seth, den Widersacher und Mörder des Osiris, bei dessen Tötung Isis, die als Allgöttin auch bestimmte Aspekte Minervas besitzt (wie übrigens ebenso Neith), ihren Sohn Horus unterstützt.

unter all den weiblichen, mit dem Fortschreiten der Schöpfung immer weiter subordinierten Potenzen, die an der Erschaffung von Makro- und Mikrokosmos mitwirken, auch *Natura* auftreten ließ. In seinem Bestreben, eine Theodizee zu bieten, d. h. Gott, den er platonisch als Tugaton („das Gute“) bezeichnet, von der Schuld an den Mängeln der Schöpfung freizusprechen, ließ er diesen als *causa finalis* und transzendentes *ἔν* in streng neuplatonischem Sinn an der Schöpfung aktiv nicht beteiligt sein. An seiner Stelle schafft dessen Tochter und kosmosimmanente Schöpfergottheit Noys, die weibliche Form der Weltvernunft, als *causa efficiens* aus *Silva*, der personifizierten Materie und *causa materialis*, den Kosmos, allerdings nur in seinen oberen Bereichen. Die Ausgestaltung und Harmonisierung desselben fällt der aus Noys in Form einer Hypostase heraustretenden *Endelechia* zu, der Weltseele, die bei Bernhard die Rolle der *causa formalis* übernimmt — wie bei Claudian *Natura* die Elemente schafft, *Proserpina* sie ausgestaltet. Im Mikrokosmos wiederholt sich dieser Vorgang bei der Erschaffung des Menschen, an der drei weitere weibliche Potenzen beteiligt sind, die dieselben Funktionen besitzen wie die eben genannten, allerdings auf niedrigerer Ebene: *Urania* fertigt als Pendant zu Noys den geistigen Teil des Menschen, *Physis* stellt als Pendant zu *Silva* den leiblichen zur Verfügung, *Natura* (!) vereint als Pendant zu *Endelechia* die beiden Teile und harmonisiert sie. Bernardus Silvestris übernahm variierend die Idee der Aufspaltung der Schöpferpotenz in Noys einerseits und *Endelechia*/*Natura* andererseits aus Claudians Aufspaltung in *Natura* bzw. *Proserpina*. Außerdem ließ er sich von dem Konzept inspirieren, daß *Proserpina* auf dem Gewand zunächst nur die oberen Bereiche Himmel und Meer mit Harmonie versah, diese in die unteren Bereiche Erde und Unterwelt dagegen erst im Laufe der epischen Handlung bringt: Bei Bernardus Silvestris ist *Endelechia* für die Ausgestaltung und Harmonie der beiden oberen Bereiche Himmel und Luft zuständig, *Natura* für die der unteren, Wasser und Erde³⁶. Doch man trifft noch auf eine weitere Parallele: Bernardus Silvestris läßt sein Werk mit einer hexametrischen Klage der Natur einsetzen, wodurch die Schöpfung überhaupt erst in Gang gebracht wird — wie *Natura* bei Claudian durch ihre Klage vor Jupiter die Einführung des Ackerbaus und damit die endgültige Harmonie im Kosmos bewirkt. *Natura* scheint dort, wie gesagt, einen Aspekt der möglicherweise mit der Ur- und Allgöttin *Isis* parallelisierten *Proserpina* abzudecken, die sich gerade in der

³⁶ Zu diesem Konzept des Bernardus Silvestris und seiner Intention vgl. Ch. Ratkowsch, *Die Cosmographia des Bernardus Silvestris. Eine Theodizee*, Köln/ Weimar / Wien 1995 (Ordo 6), dort bes. 23 – 28.

römischen Kaiserzeit zu einer der bedeutendsten Gottheiten entwickelte, deren Kult in der Bevölkerung höchst lebendig war: Es könnte also nicht bloß eine rein literarische Personifikation gewesen sein, die Anregungen für die im Mittelalter so bedeutende Gestalt der Natura bot, sondern vielleicht sogar die große Gottheit der ausgehenden heidnischen Antike schlechthin³⁷.

Bernhards Konzept entsprach jedoch aufgrund der neuplatonischen Komponente einer Hierarchie von Schöpfermächten und der, wenn auch dezenten, Gleichsetzung der Weltseele, von der Natura ein Teil ist, mit dem Hl. Geist nicht der Orthodoxie: Es blieb um 1280 Alan von Lille vorbehalten, diese Deutung der Weltentstehung wieder in den rein christlichen Bereich zurückzuführen. Zunächst setzte sich Alan in dem Prosimetrum *Planctus Naturae* mit Bernardus Silvestris, aber auch mit Claudian auseinander. Dem über die sexuelle Entartung der Menschen klagenden Dichter erscheint dort die trauernde Natura, die nun ihrerseits in einem klagenden Lehrvortrag von den Ursachen dieser Entartung berichtet. Wie Proserpina bei Claudian, trägt sie Kleidungsstücke, auf denen nun aber bereits — anders als bei Claudian, wo der Beginn der Schöpfung und die Entstehung der kosmischen Harmonie im Vordergrund standen — der gesamte ausgestaltete und bereits wieder durch Störung dieser Harmonie degenerierende Kosmos dargestellt ist, und zwar in absteigender Linie gemäß der *a capite ad calcem* fortschreitenden Beschreibung. Ihre beiden Zöpfe sind kreuzförmig verflochten, so daß sie die Form eines χ ergeben, in der bereits der platonische Demiurg bei der Erschaffung der Weltseele (!) die Zahlen anordnete, um daraus Himmelsäquator und Ekliptik zu bilden. Ihr mit Edelsteinen verziertes Diadem repräsentiert den Bereich des Himmels mit den Fixsternen, dem Zodiak und den Planeten, auf dem Obergewand, dem Peplos, sind die in den Bereich der Luft gehörenden Vögel abgebildet, auf einem seidenen Umhang die Fische, also der Bereich des Wassers, auf der Tunica, die die Erde symbolisiert, die Landtiere und der Mensch, in dessen Bereich allerdings das Gewand Risse aufweist; schließlich kommen noch auf Naturas Hemd bzw. den Stiefeln die Pflanzen zur Darstellung, und zwar ebenfalls in absteigender Form von den Bäumen bis zu den Blumen. Die Ursache für die gegenüber Claudian geänderten bildlichen Darstellungen liegt in dem von Alan christianisierten Wesen Naturas begründet: Sie steht im *Planctus* nicht mehr für eine selbständige göttliche Potenz, die am Entstehen der Schöpfung aktiv beteiligt ist, sondern darf als christliches Pendant zur platonischen Weltseele nach der durch Gott erfolgten *creatio*

³⁷ Anders Peter Dronke, Bernard Silvestris, Natura, and Personification, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980), 16 – 31; vgl. dagegen Ratkowitsch 1995, 40 – 42.

ex nihilo nur noch den Fortbestand der Schöpfung als demütig Gott untergeordnete *vicaria Dei* gewährleisten. Genau an diesem Punkt kommt es daher zur Degeneration, d. h. biblisch: zum Sündenfall, indem sich Natura aus Schwäche und Trägheit in den oberen Bereich des Äther zurückzieht und die unteren Bereiche ihrer *subvicaria* Venus überläßt. Daß diese nach einiger Zeit ihren rechtmäßigen Gatten Ymeneus (d. i. Hymenaeus) mit Antigamus betrügt, hat die Entartung der Menschen, symbolisiert durch die sich an dieser Stelle befindenden Risse in Naturas Gewand, zur Folge³⁸.

Vor allem jedoch war es Alans Hauptwerk, das allegorische Epos mit dem bezeichnenden Titel *Anticlaudianus*, in dem, neben der Distanzierung von Vergils Aeneis und der *Cosmographia* des Bernardus Silvestris, die Auseinandersetzung mit Claudian besonders deutlich wird³⁹: Im *Anticlaudianus* geht es, wie bereits im *Planctus* und anders als bei Claudian, um die Degeneration der von Gott in einer *creatio ex nihilo* zu Beginn geschaffenen Welt und vor allem des Menschen. Auch im *Anticlaudianus* tritt Natura zu Beginn klagend auf, erkennt jedoch, daß die Schuld an dieser Unvollkommenheit nicht bei Gott liegt (und auch nicht bei Venus, wie noch im *Planctus*), sondern ausschließlich bei ihr selbst: Sie sollte ja als *vicaria dei* für den Erhalt der Schöpfung, für die Fortpflanzung, Sorge tragen, versagt jedoch teilweise bei dieser Aufgabe. Diese Unvollkommenheit Naturas manifestiert sich in der Ekphrasis eines Kunstwerkes (I, 107 – 186), das sie persönlich an den Wänden ihres Palastes anbrachte und das, wie sie meint, ihr eigenes, die Schöpfung ergänzendes und erhaltendes positives Wirken illustriert (ob es sich um Fresken, Reliefs oder Wandteppiche, also Gewebe, handelt, wird vom Dichter nicht gesagt): Alle dort dargestellten antiken Philosophen (Aristoteles, Plato, Seneca, Ptolemaeus), Schriftsteller (Cicero, Vergil) und mythisch-historischen Gestalten (Hercules und Odysseus, Titus, Turnus und Hippolytus), die durch eine bestimmte *ars* oder *virtus* herausragen, erweisen sich aber bei näherer Betrachtung als unvollkommen, weil ihre Erkenntnis einzig auf *ratio* beruht und daher bloß an die Grenzen der sichtbaren Welt, eben des Reiches der Natura, gelangen kann. Obendrein sind einige im hintersten Zimmer dargestellte Persönlichkeiten ihrer Schöpferin Natura völlig mißlungen. Hinter diesen verbergen sich Zeitgenossen Alans: hinter den ‚Dichterlingen‘ Mae-

³⁸ Zu dieser Deutung der Erbsünde vgl. Anna Schmid, *Der Planctus Naturae: eine naturphilosophische oder theologische Fabel? Alanus ab Insulis in Auseinandersetzung mit neuplatonischem und christlichem Gedankengut der Cosmographia des Bernardus Silvestris*, Diplomarbeit Wien 1999.

³⁹ Zu den folgenden Ausführungen vgl. Ratkowitsch 1991 (s. Anm. 7), 212 – 266; dies., *Platonisch-kosmogonische Spekulation im 12. Jahrhundert*, Wiener Humanistische Blätter. Sonderheft: Zur Philosophie der Antike, Wien 1995, 135 – 158 (dort 154 – 158).

vius und Ennius seine Dichterkollegen Walter von Châtillon und Joseph von Exeter, denen Alan zwischen den Zeilen Unfähigkeit vorwirft, hinter den Gestalten Nero, Midas, Ajax, Paris und Davus der englische König Heinrich II. und seine mißratenen Söhne Heinrich, Richard Löwenherz, Gottfried und Johann Ohneland, gegen die Alan auf diese Weise polemisiert. Abhilfe gegen die Degeneration kann nur der sich als Trinität manifestierende christliche Gott selbst schaffen, zu dem nun Prudentia in Form einer Himmelsreise geschickt wird, um die Seele eines von Fehlern freien *homo novus* zu erbitten. Diese Gottesschau ist jedoch für Prudentia, die in neuplatonischer Sicht ja dem von Natura, also der Weltseele, zum transzendenten Einen aufsteigenden göttlichen Denken entsprechen würde, ausschließlich durch die beiden (christlichen!) Führerinnen Theologie und Fides möglich, die Prudentia über den Bereich der *ratio* und der Natur hinaus geleiten. Auf diese Weise kehrt der Christ Alan neben Bernardus Silvestris auch die Intention des spätantiken Epikers in ihr Gegenteil: Aus der paganen Natura Claudians, die als ein Aspekt der Ur-, All- und Erlösergöttin Proserpina eine machtvolle kosmische Göttin war, ist nun eine ihrem eigenen Schöpfer in Demut unterstellte Potenz geworden, die im Einklang mit der christlichen Orthodoxie nur noch den Fortbestand der Schöpfung zu gewährleisten hat. Alans Anticlaudianus scheint mir daher nicht bloß in der Gestalt des *homo novus* ein positives Gegenbild zu dem bereits von Claudian selbst in seiner Invektive als Monstrum konzipierten oströmischen hohen Hofbeamten Rufinus zu entwerfen⁴⁰, sondern Claudians gesamtes poetisches Werk (nach dem Vorbild des Prudentius?) christlich umzudeuten.

⁴⁰ Da sich die Versammlung der Laster in Buch 8, die in den beiden letzten Büchern den Tugenden und dem *homo novus* einen erbitterten Kampf im Stil der Psychomachie des Prudentius liefern, klarlich an dem Konzil der Höllenmächte im ersten Buch der Invektive gegen Rufinus orientiert, erhielt der Anticlaudian bereits in einigen wenigen mittelalterlichen Handschriften den interpretierenden Zusatztitel De Antirufino. Dieser wird von der gesamten modernen Forschung für unecht erachtet und fügt sich zudem nicht in das eben gezeichnete Bild, weil er Alans Epos auf die Auseinandersetzung mit einem einzigen Werk des antiken heidnischen Dichters einengt und die eigentliche Intention, die Absetzung von neuplatonisch beeinflussten kosmogonischen Konzepten, ausschaltet.