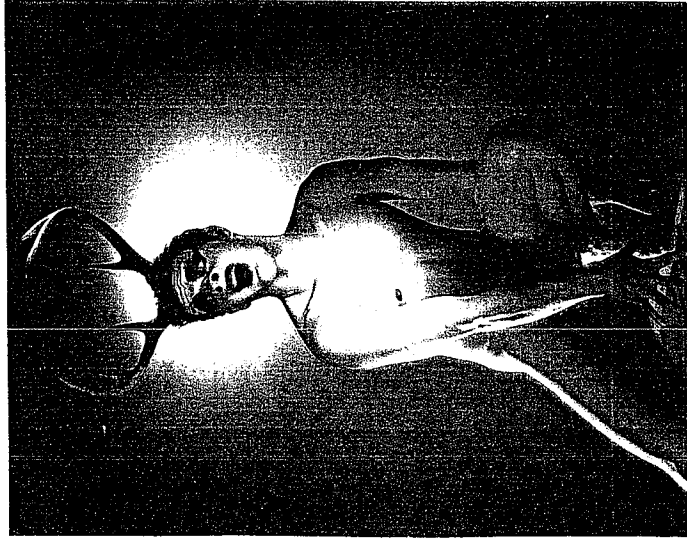


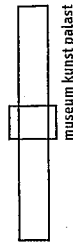
DIANA UND ACTAEON

DER VERBOTENE BLICK AUF DIE NACKTHEIT

Herausgegeben von
Beat Wismer und Sandra Badelt



HATJE
CANTZ



museum kunst palast

DIANA UND ACTAEON

Maria Moog-Grünwald

Mythos
Mythen sind Erzählungen, denn ‚Mythos‘ heißt ‚Rede‘, ‚Erzählung‘. Mythen sind Erzählungen von Göttern und Heroen, auch von Menschen. Doch Mythen sind mehr als Erzählungen, Mythen werden geschaffen, um „Wirklichkeitserfahrung und -entwurf zu gliedern und in Worte zu fassen, mitzuteilen und zu bewältigen, die Gegenwart an Vergangenes zu binden und zugleich die Zukunftserwartungen zu kanalisieren“¹. Mythen sind wesensmäßig ‚begründend‘. Ihre Besonderheit liegt daher nicht so sehr in der jeweiligen Geschichte, mithin im Inhalt, als in ihrer Funktion. Dies vor allem macht das Faszinosum der antiken Mythen aus – in der Zeit ihrer Entstehung nicht anders als in den nachfolgenden Jahrhunderten ihrer Wirkung und Rezeption. Pointiert ließe sich sagen: Die Wirkmächtigkeit, ja die fast ungebrochene Präsenz der griechisch-römischen Mythen in Kunst und Literatur über zweieinhalb Jahrtausende ist begründet in der jeweiligen und damit je wechselnden Funktionalisierung ihres Bedeutungspotenzials. Die „Arbeit am Mythos“² hat hierin ihre Voraussetzung und ihre Dignität, auch wenn man mit Blumenberg die Funktion des Mythos auf die spielerisch-poetische Aufhebung vorgängigen Schreckens nicht beschränken will. Und doch eignet den beiden „antithetischen metaphorischen Kategorien“ ‚Terror‘ und ‚Poesie‘ – verstanden „als reiner Ausdruck der Passivität dämonischer Gebanntheit oder als imaginative Ausschweifung anthropomorpher Aneignung der Welt und theomorpher Steigerung des Menschen“³ eine Leistungsfähigkeit, die es erlaubt, unterschiedliche Rezeptionsmodi der antiken Mythen wie die Schaffung neuer Mythen in den Bereichen der Dichtung und der bildenden Kunst, zudem der Philosophie, auch Psychologie und nicht zuletzt in *politica* zu beschreiben und zu erklären. Unter einer Bedingung freilich: Mythos, verstanden als ‚Poesie‘ – im engeren und im weiteren Sinne –, vermag das in jeder anderen Weise nicht Sagbare zu sagen. Die Uneigentlichkeit der mythischen Rede ist ihre *differentia specifica*, und in ihr erfüllt sie ihre allgemeine und zugleich vornehmste Funktion. Der Vermittlung von Erfahrung und von Wissen nimmt die mythische Rede, die Rede als Mythos, mithin die ‚Poesie‘, den ‚Terror‘ des Ideologisch-Verbindlichen, und sie gewinnt gerade dadurch an persuasiver Evidenz. Die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte herausragender mythischer Figuren wie Prometheus, Ödipus, Medea, Antigone, Orpheus, Herakles und vieler anderer ist dafür Beweis. Allerdings hat jede mythische Figur ein anderes, das ihr eigene Potenzial – generell wie auch epochal. Hier interessieren Aktaion und Artemis bzw. – lateinisch – Actaeon

und Diana. Wer ist Aktaion? In welchem Verhältnis steht er zu Artemis?

Aktaion und Artemis⁴

Aaktaion ist der Sohn des Aristaios und der Autonoe, ihrerseits Tochter des Kadmos und der Harmonia. Er ist leidenschaftlicher Jäger – der Kentaur Cheiron hat ihn in der Kunst des Jagens unterwiesen.⁵ Eines Tages – wiederum auf der Jagd auf dem Berge Kithairon – wird er von den eigenen Hunden⁶ verfolgt und in Stücke gerissen. Die Gründe für den Tod durch die Hunde werden unterschiedlich überliefert: Die einen wollen wissen, dass Aktaion um Semele, die Geliebte des Zeus, zugleich Schwester der Mutter, geworben und somit den Zorn des Göttervaters auf sich gezogen habe; der Tod wäre somit eine Strafe des Zeus⁷. Andere wiederum überliefern, dass es Artemis war, die das unkeusche Ansinnen Aktaions gerächt habe⁸, indem sie ihm das Fell eines Hirsches um die Schulter geworfen habe, damit ihn seine Hunde für einen Hirsch hielten und zerrissen. Wieder andere sagen, Aktaion habe den Zorn der Artemis auf sich gezogen, weil er sich rühmte, ein besserer Schütze zu sein als sie selbst⁹. Am meisten verbreitet und daher am bekanntesten und in der Folge wirkmächtigsten ist die Version, nach der Aktaion in einen Hirsch verwandelt und so seinen Hunden ausgeliefert wurde, weil er – ob zufällig oder absichtsvoll – während einer Rast in der Mittagshitze Artemis in Begleitung ihrer Nymphen beim Bade in einer Quelle überrascht habe; die todbringende Reaktion der Göttin sei Ausdruck ihres Zorns gewesen oder aber ihrer Vorsicht: Sie habe verhindern wollen, dass Aktaion von dieser Begegnung berichten könnte.¹⁰ Verschärft wird diese Version durch den vereinzelt Zusatz, Aktaion sei beim Anblick der Göttin in Begierde entbrannt und habe ihr Gewalt antun wollen.¹¹

Aktaion – so machen bereits die frühesten literarischen Zeugnisse deutlich – ist bei aller Differenz im einzelnen durch drei Aspekte gekennzeichnet: (1) Er ist leidenschaftlicher Jäger; (2) er findet den Tod durch die eigenen Jagdhunde; (3) er hat in Artemis seine Korrelationsfigur. Allen drei Aspekten eignet das Moment der Transgression, die wiederum ihre wechselseitige Verwiesenheit motiviert, ja bedingt: Als leidenschaftlicher Jäger sucht Aktaion sich nicht nur mit der Göttin in der Kunst des Jagens zu messen, sie – von Hybris geblendet – gar zu übertreffen; vielmehr – so eine weitere Lesart – sucht Aktaion sich im Ganzen dem göttlichen Bereich, repräsentiert in Artemis, anzunähern, ihn in Augenschein zu nehmen. Diese Überschreitung wird – je nach Standpunkt – als Voyeurismus, Ausdruck niederer Sinnlichkeit, verurteilt, als Neugierde ambivalent gewertet oder als Streben des (neu)platonischen Eros nobilität. Damit geht es um die Bereiche Ethik und Ästhetik, Erotik und Erkenntnistheorie.

Frühe Zeugnisse in Bild und Text

In der archaischen Zeit herrschte der Aspekt der Jagdrivalität zwischen Aktaion und Artemis vor. Zeugnis dafür sind die bildlichen Darstellungen¹² auf attischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.: Sie zeigen Aktaion in unverändert menschlicher Gestalt; er wird von seinen Hunden – häufig drei oder vier an der Zahl – angefallen, sucht sie, in noch aufrechter Haltung, entweder abzuwehren oder ist ihnen bereits erlegen – halb am Boden niedergestreckt, auf ein oder beide Knie gestützt. Artemis steht vor ihm – mit Pfeil und Bogen auf ihn zielend. Herausragende Beispiele für die letztgenannte Konstellation sind eine rotfigurige Amphore von etwa 490–480 v. Chr. (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe) und ein gleichfalls rotfiguriger Glockenkrater von etwa 470–460 v. Chr., dem Pan-Maler zugeschrieben (Boston, Museum of Fine Arts). Aus dem Üblichen fällt die Metope des Tempels E von Selinunt, wohl 460–450 v. Chr., heraus (Abb. S. 28): Sie stellt rechts im Bild Aktaion vor, nackt und aufrecht stehend, in Abwehr der ihn anspringenden Hunde den Kopf leicht gesenkt; um seine Schulter ist ein Hirschfell gelegt; links neben ihm Artemis, gleichfalls aufrecht, in einen langen Chiton gehüllt, ruhigen Blickes nach unten auf die Hunde schauend. Bewegtheit und Ruhe sind in Ausgleich gebracht: das Wirken der Göttin – so scheint es – findet angemessenen Ausdruck.

Erst in späterer, römischer Zeit findet sich die bildliche Wiedergabe der badenden Diana, die von Actaeon überrascht wird: Zahlreich sind die Darstellungen der von Actaeon beobachteten oder zufällig entdeckten Diana im Bade – nicht selten umgeben von Nymphen – auf Fresken der frühkaiserzeitlichen campanischen Wandmalerei. Mit der Badeszene verbunden ist häufig auch die Darstellung der Tötung Actaeons durch seine Hunde. In der Malerei vor allem des 16. Jahrhunderts werden diese Doppelszenen wieder aufgenommen.

Auch in der literarischen Überlieferung findet sich die Version, wonach Aktaion die Göttin im Bade gesehen habe, relativ spät. Erstes Zeugnis dürfte in hellenistisch-alexandrinischer Zeit (3. Jh. v. Chr.) eine Passage im Hymnos „Auf das Bad der Pallas“ des Kallimachos sein, in der das Schicksal des Teiresias mit dem des Aktaion verglichen wird: Beide sehen zufällig eine Göttin im Bade, Teiresias Pallas Athena und Aktaion Artemis. Doch die Strafe Athenas fällt ungleich milder aus als die der Artemis: Teiresias verliert nur sein Augenlicht – und erhält, gleichsam als Kompensation und auf Bitten seiner Mutter, der Nymphen Chariklo, die Sehergabe.

Ovid und die Folgen

Seine im Detail reichste, poetisch anspruchsvollste und für die Rezeption in Literatur, Kunst und Musik wirkmächtigste Gestaltung hat der Mythos von Aktaion und Artemis bzw. von Actaeon und Diana in den *Metamorphosen* des Ovid gefunden. Seine Funktion besteht offenbar darin, die Kontingenz menschlicher Existenz zur Vorstellung zu brin-

gen, den Wechsel von Glück zu Unglück. Der Übergang von der Cadmus-Erzählung zur Actaeon-Erzählung ist in folgenden Worten formuliert (Ov.met. 3,138–142):

*Mitten im herrlichsten Glück macht dir, o Cadmus, den ersten
Kummer ein Enkel; es wuchsen ihm widernatürliche Hörner,
Und, ihr Hunde, ihr sättigtet euch am Blute des Herrn.
Freilich, wer recht es betrachtet, wird finden, Fortuna
war schuldig,
Nicht ein Frevel; wie könnte man Irrtum Frevel benennen?¹³*

*Prima nepos inter tot res tibi, Cadme, secundas
Causa fuit luctus alienaque cornua fronti
Addita vosque, canes satiatae sanguine erili.
At bene si quaeras, Fortunae crimen in illo,
Non scelus invenies; quod enim scelus error habebat?*

Der Enkel des Cadmus, Actaeon, ist in einen Hirsch verwandelt – metonymisch mit „alienaque cornua fronti“ in Rede gebracht –, ist zur Beute der eigenen Hunde geworden. Jegliches Räsonnieren über Verbrechen und Strafe wird zurückgewiesen. Die rhetorische Frage – „quod enim scelus error habebat?“ – ist hintergründig: In dem insistierten Verweis auf ‚error‘ in Verbindung mit ‚scelus‘ dürfte implizit eine Kritik am aristotelischen Hamartia-Konzept formuliert sein, mithin auch am Tragik-Konzept der frühen attischen Tragödie, im Ganzen an der tragischen Konzeption des Schicksals Actaeons, wie sie einer nicht erhaltenen Tragödie des Aischylos, „Τοξοτιδες“ (Die Bogenschützinnen), zugrunde gelegen hat. Der Tragik respondiert die Kontingenz: Actaeon gelangt absichtslos, ohne festes Ziel umherschweifend, also ganz zufällig in einen Hain („non certis passibus errans / Pervenit in lucum: sic illum fata ferebant“ [Ov.met. 3,175f.]). Der Hain hat eine quelledurchflossene Grotte – „rorantia fontibus antra“ (Ov.met. 3,177) –, Nymphen, nackt, baden dort, in ihrer Mitte Diana. Actaeon erblickt Diana, Diana erblickt Actaeon – genauer: Sie erblickt ihn, wie er sie nackt erblickt: „in vultu visae sine veste Dianae“ (Ov.met. 3,185). Eine Transgression des ‚Gesichts‘ hat statt, die in der rhythmisch-aliterierenden Variation der Sememe ihr sprachlich-strukturelles Abbild hat und als eine wechselseitige vorgestellt ist. Die poetisch so raffiniert strukturierte Schlüsselszene – fast genau in der Mitte der Erzählung – fügt der exkulperenden Zufälligkeit der Wahrnehmung der Göttin – wie im Argumentum betont – eine interessante Variante hinzu: Implizit könnte das ‚Vergehen‘ nämlich in jenem wechselseitigen ‚Ansichtigwerden‘ liegen, in jener Reziprozität im Blick und in der Simultaneität des Gewahrwerdens: Göttliches und Menschliches werden eins. Dies könnte auch eine Erklärung dafür sein, dass der in einen Hirsch verwandelte Actaeon die menschliche Stimme, im Ganzen das menschliche Bewusstsein behält – bis er von seinen Hunden zerrissen wird in einem geradezu dionysischen Akt. Darüber hinaus aber bietet der ovidische Text eine Delikatesse: Nicht



Dem Pan-Maler zugeschrieben
Rotfiguriger Glockenkrater etwa 470–460 v. Chr.

allein, dass Actaeon Diana *gesehen* hat, ist das Skandalon – wenn ein Mensch einen Gott leibhaftig erblickt, muss er nach antikem Glauben sterben –, vielmehr dass er sie, die Göttin der Keuschheit, unbekleidet, „sine veste“, *nackt gesehen* hat. Das Moment der Schamverletzung tritt hinzu.

Der Schluss der Erzählung nimmt den Anfang wieder auf – diesmal im Verweis auf die Unentscheidbarkeit der Relation ‚Verbrechen‘ und ‚Strafe‘ – Epochè ist das letzte Wort (Ov.met. 3,253–255):

*Zwiespalt gab es im Urteil: es glaubten die einen, die Göttin
Strafe wohl über Gebühr; die andere lobten: der Jungfrau
Zieme die Strenge. Auf Gründe beriefen sich beide Parteien.*

*Rumor in ambiguo est: aliis violentior aequo
Visa dea est, alii laudant dignamque severa
Virginitate vocant; pars invenit utraque causas.*

Kennzeichen der ovidischen Version des Actaeon-und-Diana-Mythos sind im Wesentlichen drei Aspekte: (1) der epistemologische Aspekt des Zufalls und des Schicksals, mithin der Aspekt der Kontingenz; (2) der moralische Aspekt der Keuschheit und der Folgen des Verstoßes gegen die Keuschheit; (3) der ästhetisch-ästhetische und – wie sich zeigen wird – zugleich philosophische Aspekt des Sehens, näherhin des Erkennenwollens und Erkennenkönnens. Die eigentliche Brisanz liegt in der Interaktion dieser drei Aspekte, die dem Umstand geschuldet ist, dass es sich um ein Zusammentreffen von Göttlichem und Menschlichem handelt. Sein poetisches Bild hat es im wechselseitigen ‚Ansichtigwerden‘ von Gott bzw. Göttin und Mensch bzw. Heroe gefunden.

Die große Mehrzahl der Texte nach Ovid hebt wie dieser hervor, dass Actaeon durch Zufall der Göttin begegnet sei. Für die Texte selbst, ihre Intention und ihre Verfahren, bleibt dies bemerkenswerterweise folgenlos. Anders – so scheint es – verhält es sich in der bildenden Kunst. Tizians groß angelegtes Gemälde *Diana und Actaeon* (Edinburgh, National Gallery of Scotland; Abb. S. 34 Mi.) ist aufgrund seiner Ikonografie ein Dokument des neuzeitlich-rinascimentalen Weltverständnisses, näherhin der epistemologisch begründeten Erfahrung der Kontingenz: In Diana wird Actaeon mit dem Schicksal konfrontiert. Deutlicher noch als Ovid, der im Aufeinandertreffen des Jägers und der Göttin der Jagd den „Zufall“ am Werk sieht (Ov.met. 3,141: „Fortunae crimen in illo“), tritt hier Actaeon dem Schicksal, repräsentiert in Diana, sehenden Auges gegenüber: Der rasch herantretende, zugleich entdeckte und (noch) durch keine Verwandlung gezeichnete Actaeon weist mit der rechten Hand auf Diana, mit der linken auf einen Schädel, der sich im Hintergrund auf einem Pfeiler befin-



Rotfigurige Amphore
etwa 490–480 v. Chr.

det: den Schädel eines Hirschs. Somit wird ein direkter Bezug zwischen der Göttin und deren möglicher Wirkung, der Verwandlung des Actaeon in einen Hirsch, insinuiert. Doch Diana geht nicht zur Wehr über, indem sie – wie üblich – Actaeon mit Wasser bespritzt, vielmehr sucht sie sich zu be-decken: Das weiße, kleine Tuch, das sie aufhebt, korrespondiert mit dem roten, großen Tuch, das die Nymphe hinwegzieht, um Actaeon, den Voyeur, zu ent-decken. Das aufgebauschte (Segel)Tuch aber ist in der rinascimentalen Ikonografie ein Requisit der Göttin Fortuna, dessen Form aufgenommen und verstärkt wird durch die korrespondierende Haltung der schwarzen Dienerin, die Diana zu schützen sucht. Fast eine Einheit bildet sie mit Diana, ist ihre andere, dunkle Seite und verweist wiederum emblematisch auf Diana-Luna, mithin den steten Wechsel von Schatten und Licht, einen Wechsel, der gleichermaßen Fortuna eignet.¹⁴ Dass Actaeon, der Jäger, Diana, der Göttin Fortuna, auch widerstehen könne, dass die Begegnung des Menschen mit dem Göttlichen nicht tödlich enden müsse, vielmehr die Selbstbehauptung des Menschen herausfordert, kann als eine der Aussagen des Gemäldes verstanden werden. Dem widerspricht nicht, wenn Tizian in einem weiteren Gemälde (*Der Tod des Actaeon*, um 1559, London, National Gallery; Abb. S. 34 u.) Diana als imposant-schöne Jägerin darstellt, die sich anschickt, den sich in einen Hirsch verwandelnden und von seinen Hunden angefallenen Actaeon mit Pfeil und Bogen niederzustrecken – in ikonografisch auffällender Ähnlichkeit zur Darstellung auf dem Glockenkrater von Boston.

Keuschheit

Es waren vor allem die christliche Spätantike und das Mittelalter, die die antiken Mythen in die ‚Gefangenschaft‘ der Allegorese nahmen: Der historische oder wörtliche Sinn wird durch einen zweiten, meist ‚moralischen‘ Sinn überlagert. Die moralischen Lektüren auch des Actaeon- und Diana-Mythos sind vielfältig und – zumindest für heutige Leser – nur selten konsistent. Wichtiger als dies – und ohne die diversen Allegorisierungen über die Jahrhunderte hier einzeln zu erwähnen: Die Dichter und die Künstler der Renaissance-epoche lasen in der Regel die ovidischen *Metamorphosen* nicht in der Originalsprache, sondern in freien Übersetzungen, Paraphrasen, auch in mythographischen Handbüchern, in denen der frei paraphrasierte ovidische Text zudem moralisiert wurde. So nehmen noch die drei großen italienischen Mythographen des 16. Jahrhunderts, Natale Conti, Vincenzo Cartari und Lelio Gregorio Giraldi, die traditionellen allegorischen Lesarten in ihre philologisch-wissenschaftliche Präsentation der antiken Mythologie auf. So betont Conti in seinen *Mythologiae* (1610) die moralisch-unterweisende Funktion der antiken „Fabeln“ allgemein, um mit Blick auf Actaeon unter anderem vor Neugierde zu warnen: „ne simus nimis curiosi in rebus nihil ad nos pertinentibus, quoniam multis perniciosum fuit res arcanas aliorum cognovisse“ (ebd.; „dass wir nicht allzu neugierig sind in Berei-

chen, die uns nicht betreffen, zumal es für viele von höchstem Nachteil war, die privaten Angelegenheiten anderer zu kennen“). Implizit wird hier auch verwiesen auf eine Passage in den ovidischen *Tristia*, in der Ovid auf den möglichen Grund seiner Verbannung nach Tomi anspielt: in ein Arcanum vorgedrungen zu sein bei den Herrschenden und dafür bestraft worden zu sein – ganz wie Actaeon: „in scius Actaeon vidit sine veste Dianam“ (Ov.trist. 2,105; „nichts ahnend erblickte Actaeon Diana ohne Gewand“). Das Arcanum ist das Arcanum der Keuschheit.

Ein Beispiel für diese in der frühen Neuzeit vorherrschende Lektüre ist Rembrandts frühes, um 1634/35 entstandenes Gemälde *Diana mit Aktäon und Kallisto* (Anholt/Westf., Museum Schloss Anholt, Slg. Fürst Salm-Salm; Abb. S. 56). Dargestellt sind in einem das Bild dominierenden Landschaftsraum Szenen aus zwei mythischen Erzählungen: Auf der linken Bildseite bis in den Bildmittelgrund findet sich die Szene „Actaeon überrascht Diana“. Zu dieser Szene gehören außer Actaeon offensichtlich alle im Wasser und am Ufer befindlichen Frauengestalten, mithin Diana und ihre Nymphen, von denen einige zu fliehen suchen, andere erschrocken aufschauen, wieder andere nichts bemerken von dem, was vorfällt: Diana sucht Actaeon mit Wasser zu bespritzen; dieser trägt bereits Hörner und schaut in überraschter, leicht abwehrender Haltung auf Diana, wechselt mit ihr den Blick. Die Hunde sind bereit, ihn anzufallen. Auf der rechten Bildseite findet sich die Szene „Die Schwangerschaft der Kallisto wird entdeckt“ (vgl. Ov.met. 2,401–532). Kallisto, die Keusche und Lieblingsgefährtin der Diana, ist von Zeus sexuell missbraucht worden, nachdem dieser in der Gestalt der Diana das Zutrauen der Nymphe gewonnen hatte. Die Folgen entdecken die Nymphen: Ins Bild gesetzt ist ein Knäuel sich rangelnder nackter Frauen, deren eine versucht, Kallisto die Kleider vom schwangeren Leib zu reißen.

Die beiden mythischen Erzählungen stehen zunächst durch die Figur der Diana in Bezug zueinander; demgemäß nimmt die Göttin den vorderen Bildmittelpunkt ein, ist zudem durch Schauen oder Zeigen einzelner Nymphen aus der einen auf die andere Gruppe eine Verbindung der beiden Szenarien hergestellt. Beide mythischen Figuren – Actaeon und Kallisto – übertreten eine Schwelle, die Schwelle der Keuschheit: Actaeon durch unkeusches Sehen, Kallisto durch unkeusches Berührtwerden infolge eines unkeuschen Sehens. Die Verwandlung des Actaeon ist Strafe für eine ungezügeltere Lust des Sehens, die Schande der Kallisto – die später in eine Bärin verwandelt wird – eine Warnung vor den Fallen der Verführung.¹⁵ Somit ist das Gemälde ein weiteres, durchaus spätes Beispiel der moralischen Mythenallegorese.



Metope des Tempels E von Selimnt
460–450 v. Chr.

Eros

Das spezifisch Erotische des Actaeon-und-Diana-Mythos beruht in der Zusammenführung von Begehren und Erkenntnis: Eros – so Diotima in Platons *Symposion* – ist „Zeugen [...] im Leiblichen wie im Geistigen“, ist ineins Zeugungs-, Tätigkeits- und Erkenntnistrieb und vermag als solcher die Gegensätze Trieb und Geist zu integrieren. Dass Actaeon Jäger ist und Diana – unter anderem – Göttin der Jagd, gewinnt hieraus Stringenz: In der Metapher des Jagens, die philosophisch-erkenntnistheoretisch auf Platons ‚Jagd nach dem Sein‘ zurückgeht, können Eros und Erkenntnis zusammengeführt werden: als das platonisch-neuplatonische Streben nach dem Wahren, Guten, Schönen.

Das herausragende Beispiel für die ästhetisch-philosophische Funktionalisierung der Eigenschaft Actaeons als leidenschaftlicher Jäger findet sich in Giordano Brunos Dialog *De gli eroici furori* (1584/85). Actaeon, der Jäger, wird zur Allegorie „des Intellekts, der sich auf die Jagd nach göttlicher Weisheit begeben hat, der die göttliche Schönheit zu fassen sucht“ (I.4). Doch was er nur mehr zu sehen vermag „zwischen den Wassern“, ist nicht das Göttliche selbst, vielmehr allein ein Abbild des Göttlichen „im Spiegel der Gleichnisse, in den Werken, aus denen die Wirkung der göttlichen Güte und des göttlichen Glanzes hervorleuchtet“. Der prinzipiellen Unmöglichkeit – so die Position der Neuzeit bzw. der Moderne –, die göttliche Wahrheit zu schauen bzw. das Intelligible zu erkennen, respondiert die Fähigkeit, der irdischen Schönheit, verstanden als Spiegel der Wahrheit, ansichtig zu werden. Im Ansichtigwerden des Göttlichen „in seinem Schatten und im Spiegel“, mithin als Simulacrum, ‚kontrahiert‘ der Heros Actaeon das Göttliche in sich, wird selbst zu einem ‚zweiten Gott‘: er ‚konvertiert‘. So wird der Jäger, der das Göttliche als Jagdbeute erstrebt, selbst zur Jagdbeute, und die Hunde – das heißt das denkende Erfassen –, die als ‚Jagdhelfer‘ ausgesandt wurden, die erstrebte Beute zu erlangen, stürzen sich auf den zur Jagdbeute ‚konvertierten‘ Jäger selbst. Die ‚Konversion‘ bedeutet aber gerade nicht den Tod, mithin das Ende, sondern vielmehr den Anfang, das neue Leben als ein göttliches Leben in der Immanenz: Denn die Gottheit „wohnt in uns, kraft der neuen Gestalt von Intellekt und Wille“. Im Mittel der eigenwilligen philosophischen Allegorese postuliert Bruno die Ästhetisierung der Transzendenz in der Immanenz und begründet damit erkenntnistheoretisch die Ästhetik der Moderne.¹⁶

Eine erkenntnistheoretische Reflexion auf Ästhetik und Poetik der Moderne ist sodann Pierre Klossowskis *Le Bain de Diane* (zuerst 1956; in dt. Übers. 1982) – zweifellos die interessanteste und komplexeste Bezugnahme auf den Actaeon-und-Diana-Mythos überhaupt. Der aus kurzen digredierenden Einzeltexten – zum Teil mit Überschrift und Motto – bestehende, höchst allusive Prosatext ist Summe und eigenwillige Synthese der verschiedenen historischen Lektüren des Actaeon-und-Diana-Mythos, wobei die implizite Bezugnahme auf Ovid und

insbesondere Giordano Bruno und dessen neoplatonisierende Actaeon-Diana-Version unverkennbar ist. Das brunianische Theorem der dem Heros Actaeon nur als Schatten, mithin im Simulacrum wahrnehmbaren Göttin Diana wird neuplatonisch präzisiert durch die Einführung des Daimon (das heißt der Weltseele), des Mittlers zwischen göttlichem und menschlichem Bereich. Er ermöglicht die Wahrnehmung der Göttin im Schein des weiblichen Körpers, und er erwirkt in der menschlichen Vorstellung des Jägers Actaeon das ‚Gesicht‘ der Göttin: „Il [le démon] devient l’imagination d’Actéon et le miroir de Diane“ („Er wird zur Einbildung des Actaeon und zum Spiegel der Diana“). So wird das Göttliche im Menschlichen und das Menschliche im Göttlichen reflektiert. Die Folge ist ein wechselseitiges Begehren, dessen Effekt ein Moment der Ekstase, des Heraus-tretens aus Raum und Zeit und des Überstiegs in ein mythisches Absolutum des Plötzlichen und Unmittelbaren ist. Dieser Effekt des Epiphanen ist aber das Indicibile, das Unsagbare, dem wiederum eine Spannung eignet, „die nur der Dichter kennt, die der Künstler der Szene, die er darzustellen beabsichtigt, verleihen kann [...]“. Deutlicher noch als die brunianische Version ist damit Klossowskis *Le Bain de Diane* eine Allegorie poetischer und pikturaler Poiesis, näherhin der Poiesis als Ort der Transgression.¹⁷ Zugleich intendiert der Text *Le Bain de Diane* selbst die poetische Transgression auf der Ebene der ‚histoire‘ wie auf der Ebene des ‚discours‘ und sucht sein piktorales Analogon in Bildversionen mit dem Titel *Diane et Actéon*, einer Reihe von meist großformatigen Farbstiftzeichnungen und einem Gemälde (ab 1953 bis 1990; Abb. S. 68, 69, 305). Die Konstellation ist stets dieselbe: Actaeon, mit Ausnahme der Hände oder auch nur einer Hand in einen Hirsch verwandelt, umfasst in aufrechter menschlicher Haltung und mit einer Jacke bekleidet von hinten oder von der Seite den nackten Körper der Göttin Diana, die ihm ihrerseits den Rücken oder die Seite zugewandt hat. Im Gemälde von 1990 springt darüber hinaus ein Hund zwischen den Schenkeln der Diana hoch und sucht ihr Geschlecht mit der Zunge zu berühren. Die Actaeon-Diana-Darstellungen sind weder pornographisch noch hieratisch, sie sind in ihrer Ambivalenz beides zugleich und suchen gerade darin das in *Le Bain de Diane* höchst komplex formulierte wechselseitige Begehren des ‚Menschlichen‘ und des ‚Göttlichen‘ ‚ins Bild zu setzen‘, mithin konsequent zu ‚simulieren‘. Damit ist weder über ein Scheitern noch über ein Gelingen entschieden, nur mehr über die unendliche ‚Aufgabe‘ raisonniert, des Metaphysischen im Physischen teilhaftig zu werden. Und genau diese Lektüre macht sich Jacques Lacan zueigen, wenn er – zeitgleich mit Klossowski – in *La chose freudienne* (1955/56)¹⁸ die mythische Figur des Actaeon aufruft, um Sigmund Freud und dessen Methode zu verteidigen: Actaeon wird zur Metapher für Freuds Verfolgung einer letztlich uneinholbaren ‚Wahrheit‘, des psychoanalytischen Wissens, die allerdings im Unterschied zur Actaeonfigur bei Bruno und bei Klossowski keine Aussicht auf einen theophanen Moment hat, vielmehr stets fortgesetzt wird durch seine ‚Schüler‘.

- 1 Walter Burkert, „Mythos und Mythologie“, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*, Bd. 1, Berlin 1981, S. 11–35, hier S. 11.
- 2 Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M. 1979 u. ö.
- 3 Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos“, in: Manfred Fuhrmann (Hrsg.), *Terror und Spiel – Probleme der Mythenrezeption* (Poetik und Hermeneutik, 4), München 1971, S. 11–66.
- 4 Die nachfolgenden Ausführungen sind eine verkürzte und variierte Fassung meines Artikels „Aktaion“ aus dem gleichfalls von mir herausgegebenen Lexikon *Mythenrezeption – Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Der neue Pauly – Supplemente 5), Stuttgart 2008.
- 5 Apollodor, *Bibliothèque* 3,4,4.
- 6 Es sind bis zu fünfzig an der Zahl: Apollodor, *Bibliothèque* 3,4,4; Hygin, *Fabulae* 181; Ovid, *Metamorphosen* 3,206–224.
- 7 So Akusilaos bei Apollodor, *Bibliothèque* 3,4,4.
- 8 Stesichoros bei Pausanias 9,2,3.
- 9 Euripides, *Bakchai* 337–340; Diodorus Siculus 4,81,3–5.
- 10 Zu Einzelheiten und zur Gesamtheit dieser Version vgl. Kallimachos, *Hymni* 5,113f.; Hygin, *Fabulae* 181; Nonnos, *Dionysiaka* 5,301–315; Ovid, *Metamorphosen* 3,138–255. Die Zitate aus Ovid im Folgenden nach der zweisprachigen Ausgabe von Hermann Breitenbach (Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*, hrsg. u. übers. v. Hermann Breitenbach, Zürich: Artemis, 1964).
- 11 Hygin, *Fabulae* 180.
- 12 Lucien Guimond, Art. Aktaion, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 1.1, 1981, S. 454–469; Bd. 1.2, 1981, S. 346–363.
- 13 Übersetzung von Hermann Breitenbach in der zweisprachigen Ausgabe der *Metamorphosen* im Artemis-Verlag Zürich, 2. Aufl. 1964.
- 14 Vgl. dazu Maria Tanner, „Chance and Coincidence in Titian’s Diana and Actaeon“, in: *The Art Bulletin*, 56, 4, 1974, S. 535–550. In weitergehenden Deutungen ist Tanner allerdings zu widersprechen.
- 15 Siehe dazu Werner Busch, „Das keusche und das unkeusche Sehen. Rembrandts, Diana, Aktäon und Kallisto“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 52, 1989, S. 257–277. Busch hebt darüber hinaus rhetorisch-stilistische Besonderheiten hervor.
- 16 Siehe dazu ausführlicher Maria Moog-Grünwald, „Inverser Platonismus. Zur erkenntnistheoretischen Begründung moderner Ästhetik bei Giordano Bruno“, in: Andreas Kablitz und Gerhard Regn (Hrsg.), *Renaissance. Episteme und Agon. Festschrift K.W. Hempfer*, Heidelberg 2007, S. 221–238.
- 17 Siehe dazu auch Michel Foucault, „La Prose d’Actéon“, in: *La Nouvelle Revue française*, 135, mars 1964, S. 444–459.
- 18 Jacques Lacan, „La chose freudienne ou Sens du retour à Freud en psychanalyse“, in: ders., *Écrits*, 1, 1966, S. 209–248.