

Schriftenreihe der Humanistischen Akademie Berlin-Brandenburg, Band 11

Ralf Schöppner (Hrsg.)

Menschen stärken ohne Populismus.
Humanistische Weltanschauung zwischen
Alltagshumanismus, Werturteilen und Wissenschaft

Alibri Verlag
Aschaffenburg

2018

Hubert Cancik

Menschen-Bilder

Adam – Pygmalion – Andorraner

1 Menschen-Bilder und Welt-Anschauungen

Menschen machen sich Bilder – ein Weltbild, Feindbild, Gottesbild, Geschichtsbild und Bilder von anderen Menschen und von sich selbst. Sie haben Schreckensbilder, die sich nicht vergessen lassen, Bilder, die den Blick fesseln, die faszinieren, deren Schönheit blendet und verblendet.

Menschen machen Bilder – gemalt, gefilmt, geschnitzt, gemeißelt, geknetet und gebrannt, aus Erz gegossen –, schon die Neandertaler und die „modern“ Menschen (*Homo sapiens sapiens*) in den Höhlen der Schwäbischen Alb.¹ Diese sind Zeugnisse eines sehr langen, langsamen Prozesses der Humanisierung. Sie zeigen die Evolution des *Homo symbolicus* (Ernst Cassirer), der sich mit akustischen und optischen Zeichen eine „zweite Natur“ erschafft, die Kultur aus Sprache, Technik, Kunst.

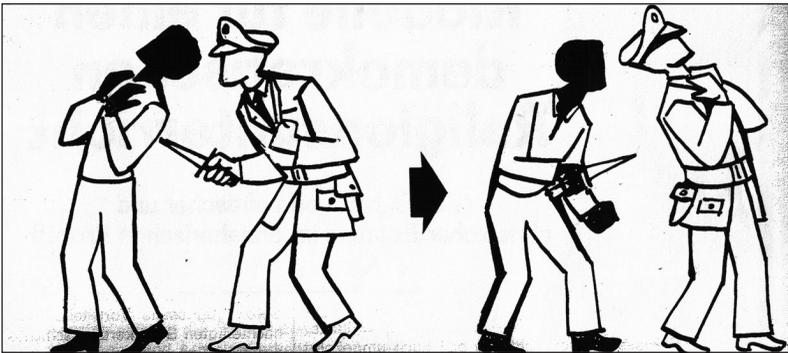
Die Sinnesorgane erzeugen Abbilder, Vorstellungen und bahnen Einstellungen für künftige Wahrnehmung. Damit kann Neues, Fremdes, Unerwartetes mit einer Vorweg-Annahme (Pro-lépsé), durch Vermutung (Hypothese), Vorverständnis und Vor-Urteil (Prä-judiz) näherungsweise bestimmt und Bekanntem zugeordnet, können Gefahren vorgestellt, imaginiert, antizipiert und, versuchsweise, präventiv bewältigt werden.² All diese An-

¹ Neandertaler: vor über 60.000 Jahren. Schwäbische Alb: vor ca. 35/40.000 Jahren; hier auch Funde von Musikinstrumenten.

² Vgl. Peter K. Hofstätter: Gruppendynamik. Die Kritik der Massenpsychologie. Hamburg 1957, S. 89 zu „hypothetische Situation“ und S. 89-111 zu „Stereoty-

nahmen, Vorstellungen, Vermutungen bilden einen „Erwartungshorizont“ (Hans Robert Jauß). Sie sind fehleranfällig, müssen oft korrigiert werden. Die Gefahr ist übertrieben, die Bedrohung nur eingebildet, das Unerwartete entpuppt sich als Altbekanntes. Das starre, fixierte Vorverständnis, das gegen neue Erfahrung resistent wird, sich verfestigt, das Korrekturen blockiert, wird zu einem Stereotyp, zum Klischee, zum Vorurteil im negativen Sinne („Vor-Verurteilung“).

Die Entstehung derartiger Stereotypen, einige Voraussetzungen dafür (Bild – Ebenbild – Bilderverbot) sowie die gegenstrebigen Traditionen in der Einstellung zum Bild in der europäischen Religionsgeschichte sind Gegenstand dieses Referats.



Verkehrung von Tatsachen durch rassistische Vorurteile³

pen“. – Gordon W. Allport: Die Natur des Vorurteils (engl. 1954). Köln 1971, Kap. 9: „Eigenschaften der Opferrolle“; S. 250-266: „Die Wahl des Sündenbocks“. – Theodor W. Adorno: Studien zum autoritären Charakter. Frankfurt a.M. 1973 (The Authoritarian Personality. New York 1971).

³ Abbildung nach Dokumentenanhang I, in: Jürgen Redhardt: Modelle für einen demokratischen Religionsunterricht. Frankfurt a.M. 1976, S. 46: Ein Experiment in den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika führte zu dem abgebildeten Ergebnis. Die Nachricht „Weißer Polizist ersticht Schwarzen“ verkehrt sich zu: „Ein Schwarzer ermordet von hinten einen weißen Polizisten“. Die Verkehrung des Vorgangs war nach der Weitergabe der ursprünglichen Nachricht über zehn bis zwölf Versuchspersonen vollendet.

Menschen-Bilder sind Teil von Welt-Anschauungen. Philosophen und Theologen, Pädagogen, Historiker und Ethnologen schaffen aus Erfahrung und Forschung, mit Wertungen und aus oft unbewussten Interessen und Erwartungen Bilder, Typen, Charaktere nicht nur von Einzelnen, sondern auch von Gruppen, Epochen, Ethnien („national stereotypes“). Einige Beispiele seien genannt: der sentimentale Russe, der kulturlose Amerikaner, der gründliche Deutsche; der Orientale – der Hellene; der Renaissance-Mensch und das abendländische Menschenbild.

Diese vereinfachenden, standardisierten Typen sind so notwendig wie die „vorausgreifenden“, individuellen Menschenbilder, durch die wir uns vorläufige Orientierung verschaffen. Sie sind aber ebenso dem Irrtum und der Gefahr einer erfahrungsresistenten Fixierung ausgesetzt. Demagogen verstärken Feind-Bilder, um Zustimmung für Gewalt, Rüstung, Krieg zu erzeugen. Wie alle Verhaltensmuster werden auch Feind-Bilder kulturspezifisch geformt. Sie werden in Spottnamen, Karikaturen, Witzen, Liedern und Geschichten aufbewahrt und meist ungeprüft weitergegeben und aufgenommen.⁴

Die Human- und Kulturwissenschaften sind gefordert, die Entstehung dieser feindseligen Schemata zu untersuchen und, soweit möglich, zu dekonstruieren. Als Beitrag zu dieser Aufgabe werden im Folgenden der Grundbegriff „Bild“ untersucht und die Schlüsseltexte für „ebenbildliche Schöpfung“ und „Bilderverbot“ erklärt; der angeblich fundamentale Gegensatz jüdischer und griechischer (hellenischer) „Volks-Charaktere“ erinnert.

⁴ Vgl. Hildegard Cancik-Lindemaier: Feindbilder abbauen. Kulturwissenschaftliche Bemerkungen anlässlich zweier Kongresse zur Friedenskultur. In: Zeitschrift für Pädagogik 32,6, 1986, S. 779-786.

2 „Du sollst dir kein Bild machen“ (Max Frisch, *Andorra*, 1961)

2.1 Die Bildnis-Thematik

Das Bild, das Menschen sich voneinander machen, die Rolle, die sie dem Anderen zuweisen, die Entstehung und Fixierung von Vorurteilen – dies sind zentrale Themen im Werk von Max Frisch (1911–1991). „Jedes Bildnis ist Sünde“, heißt es in Frischs Roman *Stiller*, und der erste Satz des Ludwig Anatol Stiller lautet: „Ich bin nicht Stiller“.⁵

„Auch ich habe mir ein Bildnis von ihm gemacht“, gesteht der Geistliche in Frischs *Andorra. Stück in zwölf Bildern*.⁶ „Von ihm“, das ist von Andri, dem außerehelichen Sohn der Señora und des Lehrers Can, der von seinem Erzeuger als ein vor den Schwarzen gerettetes Judenkind ausgegeben und von den Andorranern zu einem Juden „gebildet“ wird. Das Thema „Bildnis“ war für Frisch primär, zentral, gab die Struktur des Stücks. Die andauernde Judenfeindschaft im christlichen Europa und die Shoah, der Versuch, die Juden zu vernichten, sei der Stoff. „Andorra ist der Name für ein Modell“:⁷ eine Parabel für das Bildnis-Thema, kein eindeutiges, historisch-politisches Stück wie etwa Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963). Dennoch wurde *Andorra* ein wirkungsvoller und umstrittener Teil der deutschsprachigen Bewältigungsliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg.⁸ Die Arbeit an diesem Stück und seine ersten Aufführungen – Premiere in Zürich, November 1961 – fallen zusammen mit dem Prozess gegen Adolf

⁵ Max Frisch: *Stiller* (1954). In: *Gesammelte Werke III*. Frankfurt a.M. 1998, S. 500. – Das Stichwort „Sünde“ verweist in einer stark verallgemeinernden und anthropologisierenden Erweiterung auf das zweite Gebot des jüdisch-christlichen Dekalogs: s. u. Kapitel 3. – Auch Stillers Beruf, Bildhauer, ist von Frisch im Hinblick auf das zweite Gebot gewählt. – Hilfreiche Einführung in die Entstehung, Thematik, Wirkung des Stückes bei Gerhard Knapp/Mona Knapp: Max Frisch, *Andorra*. Frankfurt a.M., 3. Auflage 1985.

⁶ Max Frisch: *Andorra*. In: Ders.: *Stücke*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1962, 7. Bild. – Auch hier verweist das hohe Wort „Bildnis“ (Bibelsprache, Luther) auf das zweite Gebot (2 Mose 20).

⁷ Frisch: *Andorra*, Vorbemerkung.

⁸ Zwei wichtige Titel dieser sogenannten Bewältigungsliteratur seien erinnert: Im Februar 1963 wurde *Der Stellvertreter* von Rolf Hochhuth durch Erwin Piscator in Berlin uraufgeführt; 1965 veröffentlichte Peter Weiss *Die Ermittlung*.

Eichmann und seine Hinrichtung in Jerusalem (April bis Dezember 1961; 1. Juni 1962).⁹ Im Dezember 1963 begann in Frankfurt am Main der erste der „Auschwitzprozesse“.

Die Bildnis-Thematik findet sich in allen Romanen, Dramen und den Tagebüchern von Max Frisch.¹⁰ Er untersucht, wie sich persönliche Freiheit und gesellschaftliche Bestimmung, „Identität“ und „Rolle“ miteinander verschränken, wie das Bild, das andere sich von uns machen, das Selbstbild verändert, das wir von uns selbst entwerfen.

So erlernt Andri von den Andorranern, was er angeblich „im Blut hat“. Der Tischler, der Andri in die Lehre nehmen soll, fragt den Lehrer Can:¹¹

„Wieso will er grad Tischler werden? Tischler werden, das ist nicht einfach, wenn’s einer nicht im Blut hat. Und woher soll er’s im Blut haben? Ich meine ja bloß. Warum nicht Makler? Zum Beispiel. Warum nicht geht er zur Börse? Ich meine ja bloß [...].“

Makler, Händler, Verkäufer – das wären die richtigen Berufe für Andri. Die Andorraner wissen alle, „wie der Jud ist“:¹² ehrgeizig, erfolgreich; viel Verstand, aber kein Gefühl; kein Schneid, kein Stolz, unsoldatisch. Der erfolglose Doktor weiß:¹³ „Sie [d. h. die Juden] hocken auf allen Lehrstühlen.“

Schließlich entdeckt Andri, dass er sich die Hände reibt,¹⁴ dass er das Geld liebt;¹⁵ er entdeckt seinen Selbsthass:¹⁶ „Ich selbst kann mich nicht lieben“; er ist „anders“: „dass ich nicht bin wie sie“.¹⁷ So nimmt er die Rolle an, welche die Andorraner ihm zuschreiben:¹⁸ „ihr Blick genügt, plötz-

⁹ Vgl. Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen (engl. 1963). München 1964.

¹⁰ Stefanie Soennecken: Die Bildnisthematik bei Max Frisch. Das Bildnisverständnis in den Werken „Andorra“ und „Homo Faber“. München 2011 (mit Hinweisen auf Talcott Parsons, Ralf Dahrendorf, George H. Mead, Erving Goffman), besonders S. 26-50: „Die Bildnisthematik in ‘Andorra’“.

¹¹ Frisch: Andorra, S. 206; vgl. S. 208, 221 („Verkäufer“), 223. – Can ist der Vater von Andri, gibt ihn aber, da unehelich, als Judenkind aus, das er angeblich gerettet hat.

¹² Frisch: Andorra, S. 208; 232, 249; 213, 214.

¹³ Frisch: Andorra, S. 231.

¹⁴ Frisch: Andorra, S. 222, 245.

¹⁵ Frisch: Andorra, S. 206, 208, 213, 242.

¹⁶ Frisch: Andorra, S. 252 f.

¹⁷ Frisch: Andorra, S. 248-250; 273.

¹⁸ Frisch: Andorra, S. 219; vgl. S. 269, 273, 281.

lich bist du so, wie sie sagen.“ Er lässt sich zum Sündenbock machen und wird von „den Schwarzen“ umgebracht.¹⁹

Die Andorraner, alles fleißige Bürger und Biedermänner, erklären sich für unschuldig. Andorra ist „ein Hort des Friedens und der Freiheit und der Menschenrechte“.²⁰ Ihr Selbstbild ist nicht zu erschüttern; es ist „stärker als die Wahrheit“.²¹

2.2 Entstehung und Wirkung von Frischs Andorra

Max Frisch beginnt die Arbeit an dem Stück in zwölf Bildern lange bevor die Prozesse über Auschwitz in Frankfurt und Eichmann in Jerusalem geführt werden und die erste große, öffentliche Diskussion über die Shoah auslösen. Die amerikanische TV-Serie *Holocaust* von Marvin J. Chomsky (1978), in der die fiktive Geschichte einer jüdischen Arztfamilie namens Weiss in Berlin seit 1935 dargestellt ist, führt dann ab 1979 zu einer weiteren öffentlichen Diskussion in Deutschland.²²

¹⁹ Frisch: Andorra, S. 219: „[das Böse] muss in einen Menschen hinein, damit sie's eines Tages packen und töten können“. – S. 280: „Jetzt brauchen sie nur noch einen Sündenbock.“ – Ein Sündenbock ist kein Opfer (3 Mose 16). – Vgl. Yahya Elsaghe: Max Frisch und das zweite Gebot. Relektüren von „Andorra“ und „Homo faber“. Bielefeld 2014, S. 131-144: „Die Fortschreibung des Sündenbock-Mechanismus“.

²⁰ Frisch: Andorra, S. 256.

²¹ Frisch: Andorra, S. 226; vgl. S. 266: „Und wenn sie [die Andorraner] die Wahrheit nicht wollen?“; vgl. S. 272.

²² Das Wort *holocaust* ist im Englischen, spätestens seit dem 19. Jahrhundert, geläufig zur Bezeichnung einer „totalen Vernichtung (durch Feuer)“. Weil das Wort im Deutschen in der Umgangssprache ungebräuchlich war, wurde es stärker mit einem Fachwort der biblischen Opfersprache verbunden; hier bedeutet das griechische (Übersetzungs-)Wort *holokauston* ein Opfer, das gänzlich (*holo-*) verbrannt (*-kaust-*) wird, nicht an die Teilnehmer verteilt und gegessen wird. – Zur Geschichte des Wortgebrauchs bietet Wikipedia einen informativen und kritischen Artikel mit vielen Belegen: [https://de.wikipedia.org/wiki/Holocaust_\(Begriff\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Holocaust_(Begriff)) (abgerufen am 4.3.18). – Vgl. Peter Eisenberg über das Fremdwort im Deutschen auf der Homepage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung: *Holokaust/Holocaust*: <https://www.deutscheakademie.de/de/aktivitaeten/projekte/sprachkritik/2010-10-19/holokaust-holocaust> (abgerufen am 4.3.18). Zu Eisenbergs Diagnose einer „Regräzisierung“ im Deutschen ist hinzuzufügen, dass es sich faktisch um eine Resakralisierung handelt. – Vgl. Ulrich Wyrwa: „Holocaust“. Notizen zur Begriffsgeschichte. In: *Jahrbuch für*

Das Stück *Andorra* wurde von 1958 bis 1960 geschrieben, im November 1961 in Zürich uraufgeführt; die Erstaufführung in Deutschland folgte unmittelbar (Januar 1962). Eine knappe Prosafassung des Stoffs liegt bereits im Tagebuch von 1946 vor und ist schon hier fest mit der Bildnis-Thematik verknüpft. Zwischen einer psychologisch-moralischen Auslegung des zweiten Gebots und einer Besichtigung der Trümmer von Frankfurt am Main steht die Erzählung:²³ *Der andorranische Jude*. Sie beginnt folgendermaßen:

„In Andorra lebte ein junger Mann, den man für einen Juden hielt. Zu erzählen wäre die vermeintliche Geschichte seiner Herkunft, sein täglicher Umgang mit den Andorranern, die in ihm den Juden sahen: das fertige Bild, das ihn überall erwartet.“

Das Stück *Andorra* ist die Dramatisierung dieser Erzählung. Die Kritik an dem Stück betrifft zunächst die Benutzung der Shoah als „Modell“ oder „Exempel“ für das Bildnis-Thema. Frisch nimmt dazu wie folgt Stellung:²⁴

„In *Andorra* geht die Parabel so weit, dass Antisemitismus lediglich als ein Beispiel eingesetzt wird – wobei ‘lediglich’ natürlich ein seltsames Wort ist angesichts der Tragödie, die in diesem Jahrhundert damit verbunden ist. Aber es ist kein Stück über Antisemitismus: Dieser wird benutzt als ein beispielhaftes Motiv. Allerdings

Antisemitismusforschung 8, Frankfurt a.M. 1999, S. 300-311. – Die Verwendung des Wortes „Holocaust“ für den systematischen, bürokratisch organisierten, ideologisch breit, historisch und religiös tief motivierten Völkermord an den Juden kann falsche Assoziationen auslösen (etwa ‘victims of the holocaust – Holocaust-Opfer’). Deshalb ist das hebräische Wort „Shoah“ – Vernichtung, Katastrophe – die bessere Bezeichnung.

²³ Max Frisch: Tagebuch 1946–1949. In: Gesammelte Werke II. Hrsg. von Hans Mayer und Walter Schmitz, Frankfurt a.M. 1976, S. 369-371: „Du sollst dir kein Bild machen“, S. 372-374: „Der andorranische Jude“, S. 374-376: „Frankfurt, Mai 1946: Frankfurt ist nicht mehr“.

²⁴ Ernst Wendt/Walter Schmitz (Hrsg.): Materialien zu Max Frischs „Andorra“. Frankfurt a.M. 1978, S. 63-65: „In Andorra the parable goes so far to set up Antisemitism as example only – ‘only’ of course being a strange word to the tragedy which in this century is connected with it. But it is not a play about antisemitism: the latter is used as an exemplary motive. Yet the spectator tends to focus on antisemitism as topic (at least in these countries where it exists).“ Wendt/Schmitz zitieren Rolf Kieser: Max Frisch. Das literarische Tagebuch. Frauenfeld 1975, S. 2. – Der Gebrauch von „Tragödie“ zur Bezeichnung der Shoah ist so irreführend wie der von „Holocaust“.

neigt der Zuschauer dazu, sich auf Antisemitismus als Thema zu konzentrieren (zumindest in den Ländern, wo er existiert).“

Es ist Sache des Autors, den Stellenwert der Motive zueinander, ihren Ort und ihr Gewicht in der Komposition des Stücks und ihr Verhältnis zu dessen Gesamtthema zu bestimmen, also auch, dass die Bildnis-Thematik das zentrale, übergeordnete Thema ist. Dass damit die realen und die ideologischen Gründe für die Shoah erschöpfend erfasst seien, hat Frisch nicht angenommen.

Schwieriger ist die Behauptung von Yahya Elsaghe: Frisch selbst „verstößt gegen das zweite Gebot“; er reproduziere und schaffe Stereotype, germanophobe, antiamerikanische, swissophile.²⁵ Aus Frischs Frühwerk werden irritierende Texte zitiert, etwa der Auftritt eines spanischen Juden im Basar von Istanbul (1933). Frisch lässt „das Jüdlein“, den Edelsteinhändler, mauscheln, jüdeln, die Hände reiben, schwindeln.²⁶

In dem Tagebuch einer Reise nach Deutschland im Jahre 1935 erklärt Frisch:²⁷ „[Man möchte wohl wünschen,] dass das heutige Reich nach jenem notwendigen Zurückdämmen die Rassenfrage nicht länger auf die Spitze treibe.“ Am 15. September 1935 werden, nach intensiver propagandistischer Vorbereitung, die Nürnberger Rassegesetze „zum Schutze des deutschen Blutes“ in Kraft gesetzt. Sie legalisieren den eliminatorischen Antisemitismus im Deutschen Reich.

Was für ein Bild soll das Wort „Zurückdämmen“ evozieren?

²⁵ Elsaghe: Max Frisch und das zweite Gebot, S. 129; vgl. S. 186 ff.: „Das Bild des Deutschen und das zweite Gebot“ (zu „germanophoben Stereotypen“ in Frischs *Homo faber*); S. 195-233: „Antiamerikanismen“ („dieses Coca-Cola-Volk“; „ihre rosige Bratwursthaut“, M. F.); S. 365 ff.: „Zusammenfassung“.

²⁶ Elsaghe: Max Frisch und das zweite Gebot, S. 126-130 zu „Jürg Reinhart“ (1933/34) mit Nachweisen. Beispiel: „[der Jude], der kopfwackelnd und händereibend jammert, dass man ihm nicht glauben wolle aufs Wort und dass er gebe so billig“. – Vgl. auch Lukas Schmid: Reinheit als Differenz. Identität und Alterität in Max Frischs frühem Erzählwerk. Zürich 2016: https://boris.unibe.ch/92337/1/00_Schmid_Def.pdf (abgerufen am 4.3.18).

²⁷ Max Frisch: Kleines Tagebuch einer deutschen Reise 1935. In: Gesammelte Werke 1, S. 95; vgl. Elsaghe: Max Frisch und das zweite Gebot, S. 112-114.

3 „Und schuf die Gottheit den Menschen in ihr Bild“ (1 Mose 1)

3.1 Menschenbild – Gottesbild (sélem; 1 Mose 1 und 5)

Max Frisch beruft sich für seine Bildnis-Thematik immer wieder auf das zweite Gebot (2 Mose 20): „Du sollst dir kein Bild machen.“ Er hat das Gebot auf ein Menschenbild bezogen, ein Bild, das wir uns von einem Anderen machen, auf das wir den Nächsten, den Flüchtling, den Fremden festlegen. Er hat das Gebot anthropologisch gedeutet, psychologisch und moralisch.²⁸

In der jüdisch-christlichen Bibel jedoch betrifft das zweite Gebot nicht das Verhältnis zwischen Menschen, sondern die Herstellung der Kultstatue einer Gottheit, die den Menschen zur Verehrung auch fremder Götter, zum „Götzendienst“ verleitet. Das „Menschenbild“ dagegen wird in den Schöpfungserzählungen am Anfang der Bibel thematisiert, und zwar durchaus positiv. Die dritte Erzählung steht in dem Buch der Geschlechter Adams; sie beginnt folgendermaßen:²⁹

„Am Tage als die Gottheit (Elohím) Adam schuf (bará), machte (‘asá) sie ihn in die Ähnlichkeit (demúth) der Gottheit [...], Mann und Frau schuf er sie. Und er segnete sie und nannte ihren Namen ‘Adam’ (Mensch) am Tage ihrer Erschaffung. Und lebte Adam 130 (230?) Jahre; und er zeugte [einen Sohn] in seine Ähnlichkeit (demúth) und entsprechend seinem Bilde (ke-salm-ó). Und er rief seinen Namen ‘Seth’.“

Das Kind als „Bild“ seiner Eltern, seine „Ähnlichkeit“ weist seine Zugehörigkeit zu der Familie aus. Sie ist in der antiken Gesellschaft eine Voraussetzung für die Anerkennung als Freien, als Stammesgenossen oder Bürger, sie gibt Anspruch auf Erbschaft, Ämter, Ehrenstellung.³⁰ Die Verwendung gleicher Namen in der Familie, der Enkel nach den Großvätern, verstärkte diese Ähnlichkeit. Im Lichte dieser natürlichen, als Bild gedeuteten Verbindung zwischen Eltern und Kind ist die Ähnlichkeit zwischen Gottheit

²⁸ So schon im Tagebuch 1946–1949. In: Max Frisch: Gesammelte Werke Bd. 2, S. 369, 374.

²⁹ 1 Mose 5,1-5.

³⁰ Nur für Seth wird die Ähnlichkeit mit Adam und damit mit der Gottheit ausgesagt, nicht mehr für die Nachkommen Seths.

und Adam zu verstehen, wie sie im ersten Satz der dritten und in der ersten Schöpfungserzählung ausdrücklich genannt ist.

Der Text der ersten Erzählung zum sechsten Schöpfungstag lautet:³¹

„Und sprach Elohim (Gottheit): wir wollen den Adam (Menschen) machen (asáh; 1. Person Plural) in unser Bild (be-salm-énu; griech. kat' eikóna hemetéran), nach unserer Ähnlichkeit.

Und sie sollen herrschen (radáh; griech. árchein) über die Fische des Meeres und über die Vögel des Himmels und über das Vieh und über die ganze Erde und über alles Gewürm, welches auf der Erde kraucht. (27) Und schuf (bará; 3. Person Singular) Elohim den Adam in sein Bild (be-salm-ó), in das Bild (sélem) Elohims schuf er ihn, Mann und Frau schuf er sie.“

Dies, nicht das Bilderverbot, ist der zentrale biblische Text für „Menschen-Bild“ in der europäischen Geistes- und Religionsgeschichte. Auffällig in diesem Text ist der dreimalige Plural der Gottheit („wir, uns, unser“) und die ausdrückliche Bisexualität. Die Ähnlichkeit zwischen Schöpfer und Geschöpf zeigt sich auch in dem Auftrag, diese Schöpfung zu „beherrschen“, zu „unterjochen“.³²

³¹ 1 Mose 1,26-27; der vorliegende Text wird etwa in das 6. Jahrhundert v. u. Z. datiert. – In Klammern ist die Umschreibung der wichtigsten der hebräischen Worte eingefügt und ihre Übersetzung in das Griechische; die griechische Übersetzung (Septuaginta) wurde von den meisten Autoren des Neuen Testaments und der antiken christlichen Literatur benutzt.

³² Die hebräischen Ausdrücke für „Herrschaft“ sind sehr stark: *radáh* – „treten“, wie die Trauben in der Kelter (vgl. Josua 4,13; Jesaia 41,2); *kabásch* – „unterjochen“; die griechische Übersetzung (Septuaginta) bietet: *kata-kyrieúein* – „völlig beherrschen“ und *árchein* – „führen, leiten, beherrschen“. Spätere Auslegungen, die unter dem Einfluss griechischer Philosophie stehen, spiritualisieren die „Ähnlichkeit“ zu „Vernunft, Wille“: vgl. Augustin: De genesi ad litteram 1,101 (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 28,1, 86); Thomas von Aquin: Summa Theologica 1, *quaestio* 75-83; *quaestio* 93: „Ob das Bild Gottes (*imago Dei*) im Menschen sei?“ Die Ähnlichkeit beruht nach Thomas auf der „Geistseele“.

3.2 „Nicht sollst du dir ein Kultbild machen“ (pésel; 2 Mose 20)

Der Text, den Max Frisch immer wieder für seine Bildnis-Thematik aufruft, ist das zweite Gebot des jüdisch-christlichen Dekalogs. Der Text lautet:³³

„Nicht soll dir sein [sic] andere Götter neben meinem Angesicht.

Nicht sollst du dir machen (asáh) ein Kultbild (pésel), eine Gestalt (temunáh) von allem, was im Himmel droben und was auf der Erde unten ist, und was in den Wassern unter der Erde.

Nicht sollst du vor ihnen [den Kultbildern] niederfallen, und nicht sollst du ihnen dienen.“

Das hebräische Wort *pésel* meint eine geschnitzte, gehauene Statue, etwa des Königs oder einer Gottheit.³⁴ Die griechische Übersetzung bietet: *éidolon* – Bildchen, Idol.

Das zweite Gebot ist eine Bestimmung zum Kult, zur religiösen Praxis. Sie steht einigermaßen isoliert in den bilderfreudigen Kulturen der Mittelmeerwelt und des Vorderen Orients.³⁵ Die jüdische Reformbewegung der Christianer hat sich in die griechisch-römische Kunstwelt eingefügt, das Bilderverbot großzügig ausgelegt, Phasen von rigoristischer Bilderfeindschaft und Ikonoklasmus überwunden.³⁶

³³ 2 Mose 20,3-5; vgl. 5 Mose 4,15-19. – Das Verbot wird auf andere Religionen ausgedehnt, 2 Mose 34,12 ff.: Gebot, die Altäre, Statuen, Haine der Vorbewohner zu zerstören.

³⁴ Vgl. 2. Chronik 33,7; Habakuk 2,18; – *temunáh* – „künstliche Gestalt, Figur“.

³⁵ Vgl. Hubert Cancik: Fremde Bilder. Kult und Kunst in den Talmud-Traktaten *Abodah Zara* (2004). In: Ders.: *Religionsgeschichten. Gesammelte Aufsätze II*. Hrsg. von Hildegard Cancik-Lindemaier, Tübingen 2008, S. 209-226. – Hubert Cancik/Hildegard Cancik-Lindemaier: *The Truth of Images. Cicero and Varro on Image Worship* (2001). In: *Römische Religion im Kontext. Gesammelte Aufsätze I*. Hrsg. von Hildegard Cancik-Lindemaier. Tübingen 2008, S. 115-133.

³⁶ Hugo Koch: *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen*. Göttingen 1917.

3.3 „Ebenbild“ und Menschen-Würde

Die Rede von „Bild“ und „Ähnlichkeit“ in den Schöpfungserzählungen und das Kultbildverbot im Dekalog ist eine der wichtigsten Quellen für den Diskurs „Menschen-Bilder“. So wird das Frauenbild der christlichen Bibel mit Ausdrücken aus den Schöpfungserzählungen gestaltet. Paulus schreibt:³⁷

„Der Mann nämlich braucht sich nicht [wie die Frau] das Haupt zu verhüllen, denn er ist Bild und Glanz [Ruhm] Gottes. Die Frau aber ist der Glanz [Ruhm] des Mannes. Nicht nämlich ist der Mann aus der Frau, sondern die Frau aus dem Manne.“

Das Argument widerspricht zwar der ersten Schöpfungserzählung, gewinnt aber an Gewicht durch die Verbindung mit der zweiten (1 Mose 2), nach der Eva „aus dem Manne“ geschaffen wurde. Die Geschlechterrollen im nachantiken Abendland wurden, bis in die Gegenwart, stark von diesem Frauenbild beeinflusst.

Andererseits bietet die biblische Bild-Gottes-Metaphorik keinen Ansatz, um den Begriff „Menschen-Würde“ von einer Imago-Dei-Vorstellung auch nur ideengeschichtlich abzuleiten.³⁸ Dieser Ausdruck ist der Bibelsprache unbekannt und hat, wie der Ausdruck „Menschen-Recht“ seine Grundlagen in den griechisch-römischen Lehren von Natur und Naturrecht, aus dem schließlich die „natürlichen Rechte“ des Mannes (1789) und der Frau (1791) gewonnen wurden.³⁹

³⁷ Paulus: An die Korinther, Erster Brief 11,7-8.

³⁸ Auch in Psalm 8, der oft zu diesem Zweck zitiert wird, ist weder von „Menschen-Bild“ noch von „Menschen-Würde“ die Rede, sondern von der Herrschaft über die Welt, die Ehre und Hoheit bedeutet, und von der nur geringen Distanz zu den Elohim (Göttern? – Engeln?); vgl. Sirach 17,1-10.

³⁹ Französische Erklärung der Menschenrechte vom 26. August 1789: „les droits naturels, inaliénables et sacrés de l’homme“. Olympe de Gouges (Marie Gouze, 1748–1793): *Écrits politiques* (1788–1791), Bd. 1. Hrsg. von Olivier Blanc, Paris 1993: „Les droits naturels inaliénables et sacrés de la femme“. Vgl. Hubert Cancik: Natur und Menschenrechte. Die griechischen und römischen Wurzeln eines modernen Konzepts. In: Ders./Hildegard Cancik-Lindemaier: *Humanismus – ein offenes System. Beiträge zur Humanistik*. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Horst Groschopp, Aschaffenburg 2014, S. 110-130. – Hubert Cancik: „Die Würde des Menschen ist unantastbar“. Religions- und philosophiegeschichtliche Bemerkungen zu Art. I, Satz 1 GG. In: Ders.: *Antik – Modern. Beiträge zur römischen und deutschen Kulturgeschichte*. Hrsg. von

Die Versuche, die Begriffe „Menschenwürde“ und „Menschenrechte“ durch eine Ableitung von den biblischen Schöpfungsmythen und einer christlichen Imago-Dei-Vorstellung zu sakralisieren, sind auch deshalb abzulehnen, weil sie die Universalität dieser Begriffe gefährden.⁴⁰

4 „Er formte den Menschen in das Abbild der Götter“ (Ovid: *Verwandlungen*, B. 1)

4.1 Prometheus, der Menschenbildner

Gegen das Bilderverbot der hebräischen Bibel wird gern die üppige Bilderfülle und allgemeine Bilderverehrung (Idolo-latrie) der griechischen und römischen Kultur gestellt. Daraus lässt sich dann leicht ein kulturanthropologischer Gegensatz zwischen „hebräischem und griechischem Denken“ ableiten (Thorleif Bomann), ein Gegensatz von „Sehen“ und „Hören“ oder ein „Sichtbarkeitspostulat“ (Hans Blumenberg), das alle Erscheinungen der griechischen Kultur festlege. Dualistische Annahmen dieser Art erzeugen gegensätzliche, kulturmorphologisch fixierte „Volkscharaktere“: „das Hebräische“ (die Hörenden) gegen „das Griechische“ (die Sehenden). Die Konstruktion dieser logisch unvereinbaren „Wesensgegensätze“ verstellt im vorliegenden Fall den Blick auf die Gemeinsamkeiten und auf die tatsächlichen Differenzen kultureller Varianten. So sind bei Bomann die reichen Zeugnisse für Mündlichkeit (Hören statt Schrift) und Musik vernachlässigt, obschon griechische Begriffe bis heute die Musiksprache prägen: Rhythmus, Melodie, Harmonie, Chor, Orgel. Blumenberg unterschätzt die

Richard Faber/Barbara von Reibnitz/Jörg Rüpkke, Stuttgart und Weimar 1998, S. 267-291; hier auch Hinweise zur christlichen Tradition.

⁴⁰ Anders Wilhelm Wertenbruch: Menschenrechte/Menschenwürde. In: Staatslexikon. Hrsg. von der Görres-Gesellschaft Bd. 5, 6. Auflage 1960, Sp. 665-667: „Die geistesgeschichtliche Wurzel der Menschenwürde liegt im Christentum; [...]“. Ähnlich Wolfgang Huber: Menschenrechte/Menschenwürde. In: Theologische Realenzyklopädie (TRE) 22, 1992, S. 577-602, der die „[Gottebenbildlichkeit] als eine der ideengeschichtlichen Wurzeln für die Entstehung [!] der Menschenrechte“ betrachtet.

infrasensuellen Prinzipien griechischer Physik: „Die Natur liebt es, sich zu verbergen“, sagt Heraklit.⁴¹

Eine poetische Bildergalerie, die derartige Gegensatz-Konstrukte aufhebt, zeigt die metamorphotische Weltgeschichte, die „Umformungen“ oder „Verwandlungen“, des römischen Dichters Publius Ovidius Naso. Diese *Metamorphosen* sind als Ganzes ein „Lied“, sie singen die Lieder der Musen und des Orpheus, sie übersetzen die Klänge der wilden, orgiastischen und der apollinischen Musik in klingende Verse.⁴² Ovid hat die etwa 12.000 Verse veröffentlicht im Jahre 8 u. Z., kurz vor seiner Abreise ins Exil nach Rumänien. Die *Metamorphosen* beginnen mit dem „Ursprung der Welt“ (Buch 1). „Ein Gott und (zwar) die Natur“ hat das Chaos „geordnet“ (dis-ponere), den Kosmos eingerichtet und den Menschen hervorgebracht. Ovids römische Genesis hat dieselbe Struktur wie die biblische Genesis.⁴³ Von der „Menschen-Entstehung“ (Anthropo-gonie) erzählt Ovid wie die biblische Genesis zwei Geschichten.

Nach der einen ist der Mensch „geboren“, „gemacht“ von dem „Erschaffer der Welt“.⁴⁴

Nach der zweiten Erzählung hat ihn Prometheus geschaffen mit Erde und Wasser: „Er bildete/formte (finxit) sie [die Erde] in das Abbild der

⁴¹ a) Thorleif Bomann: Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen. Göttingen 1959. b) Vgl. z. B. Hans Blumenberg: Die Genesis der kopernikanischen Welt. Frankfurt a.M. 1981, S. 731. – Bei Heraklit heißt es: „Die nicht-sichtbare Harmonie (Struktur) ist stärker als die sichtbare“ und: „Die Natur liebt es, sich zu verbergen“. Hermann Diels: Die Fragmente der Vorsokratiker. Berlin 1912, Bd. 1, Fragment 54; S. 129. Für die Antike waren z. B. die Atome „infrasensuell“, d. h. nicht (unmittelbar) sinnlich wahrnehmbar.

⁴² Ovid, *Metamorphosen* 1,5: *carmen* – Lied; 5,294-678: Lieder der Musen; Buch 10: Orpheus; 11,15-19: Trommeln gegen Kithara.

⁴³ Es folgen die vier Zeitalter – das goldene, silberne, eiserne, eiserne. Die Reihe „Chaos – Ordnung/Schöpfung – Erschaffung/Geburt des Menschen – Beginn der Geschichte mit einem goldenen/paradiesischen Zeitalter“ ist in der biblischen und griechisch-römischen Genesis gleich. – In Ovids *Metamorphosen* Buch 15 steht eine zweite Kosmo- und Anthropogonie; die erste (Buch 1) ist eher physikalisch in Anlehnung an Lukrez; die zweite ist pythagoreisch; vgl. Ovid, *Metamorphosen* 1,3 mit Lukrez: Über die Natur der Dinge 5,548.

⁴⁴ Ovid: *Metamorphosen* 1,78: *Natus homo*; „Erschaffer“: das Wort *opifex* bezieht sich auf handwerkliche Produktion wie *faber*, *fabricator*. Vgl. Ovid: *Metamorphosen* 15,218: die „kunstfertigen Hände“ der Natur bei der Bildung des Menschen.

Götter, die alles beherrschen.⁴⁵ Dies ist das erste Kunstwerk, der Mensch, die erste Plastik in dieser myth-historischen Bildergalerie, die von den Anfängen der Welt bis in die Gegenwart des Dichters reicht. Aufgabe des Menschen ist es, über die anderen Lebewesen zu „herrschen“ (dominari). Auch als „Herr“, nicht nur der Gestalt nach, ist der Mensch das „Abbild der Götter“. Sie jedoch herrschen über „alles“, sie sind „allmächtig“.

In das Menschenbild von Ovids Schöpfungserzählung gehören folgende Elemente: aufrechter Gang, Vernunft, Herrschaft, ein Abbild der Götter, aber geformt aus Erde und Wasser. Diese Herkunft impliziert Sterblichkeit. Die Erde aber (tellus), die Prometheus zum Menschen formt, ist „frisch“, „jung“, erst jüngst vom hohen Aether abgetrennt. Sie enthält deshalb noch „Samen“ des Himmels. Der „Erdling“ Mensch ist „verwandt“ mit dem Himmel.⁴⁶ Deshalb geht er aufrecht und erhebt sein Gesicht zum Himmel und den Gestirnen.⁴⁷ Ovid vermeidet so jeden anthropologischen Dualismus. Die beiden Schlussverse wiederholen einprägsam das Bildnisthema:⁴⁸

⁴⁵ Ovid: Metamorphosen 1,83: Finxit in effigiem moderantum cuncta deorum. – Vgl. Raimund Daut: Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer. Heidelberg 1975, besonders S. 39 f.: effigies. – „Er bildete“ – lateinisch: finxit; die griechische Entsprechung ist: é-plasen, vgl. Lukian (2. Jahrhundert u. Z.), Prometheus, Kap. 12: Prometheus will aus Lehm/Ton die Menschen bilden (anaplásai), in ihren Gestalten „ähnlich gemacht“ (eikóta) den Göttern. – Ähnlich schon die Erschaffung der Pandora durch Hephaist (Hesiod: Werke und Tage, 42-105).

⁴⁶ Ovid: Metamorphosen 1,80-81; „Erdling“: eine antike Worterklärung („Volks-etymologie“) verbindet *homo*, *humanus* – „Mensch, menschlich“ mit *humus* – „Erde, Humus“.

⁴⁷ Ovid: Metamorphosen 1,84-86 – ein weithin in der europäischen Philosophie wirkendes Motiv – vgl. z. B.: „Zwei Dinge erfüllen das Gemüth mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir.“ Immanuel Kant: Kritik der praktischen Vernunft (1788). Beschluss. (Text der Akademie-Ausgabe, AA V: <https://korpora.zim.uni-duisburg-essen.de/Kant/aa05/161.html> – abgerufen am 10.3.18). Zur Herleitung dieses Ausspruchs von dem römischen Philosophen Seneca vgl. Ernst Bickel: Kant und Seneca. Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir. In: Rheinisches Museum für Philologie 102, Köln 1959, S. 289-292.

⁴⁸ Ovid: Metamorphosen 1,87-88; die Stichworte sind *imago* und *figura*; in *effigies*, *ingere/finxit* steckt dieselbe Wurzel.

„Erde (tellus), eben noch roh und ohne Gestalt, wandelt sich,
kleidet sich so mit unbekanntem Figuren von Menschen.“

Es wird auffallen, dass die Realität des Menschen als Mann oder Frau, die in der biblischen Erzählung sehr betont wird, nicht in dem Menschen-Bild eines Dichters erscheint, der doch einmal eine „Liebes-Kunst“ geschrieben hat.

Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen der biblischen und der römischen Genesis und ihren Menschenbildern sind deutlich. Wie sie zu erklären seien, etwa aus einer gemeinsamen altorientalischen Quelle, ist bisher unbekannt.⁴⁹

4.2 Pygmalion, der Künstler und sein Frauen-Bild (Ovid, Verwandlungen, Buch 10)

Aus orientalischer Tradition stammt auch Ovids Geschichte von einem Künstler auf Zypern mit dem phönizischen Namen Pygmalion. Auch diese Geschichte wird von Orpheus gesungen; er begleitet sich mit der Lyra; Bäume und Gesträuch aller Art kommen und hören ihm zu.

Die zyprischen Frauen, berichtet Ovid, sind so voller Laster, dass der Künstler beschließt, sich selbst eine Frau zu erschaffen, eine Idealfrau ohne Fehl und Makel, schöner, als die Natur es kann.⁵⁰

„Unterdes schnitzte er schneeweißes Elfenbein mit wunderbarer
Kunst (ars) und glücklichem Gelingen und gab eine Gestalt (for-

⁴⁹ Franz Bömer: Kommentar zu Ovid, *Metamorphosen* 1,76-88, Bd. 1, Heidelberg 1969: „Die weitere Frage, ob zwischen der Genesis und Ovid irgendeine (wenn auch noch so komplizierte) Verbindung bestehe, ist äußerst delikat; ausschließen sollte man eine solche Verbindung nicht.“ – Gregor Maurach: Ovids Kosmogonie. Quellenbenutzung und Traditionsstiftung. In: *Gymnasium* 86, 1979, S. 131-148 (Referat über die weiterhin ungeklärte Frage nach den Quellen von Ovids Kosmogonie und über ihre Rezeption bei den Christianern im Vergleich zu deren Vorstellungen von Schöpfung. Dem Titel gemäß sagt Maurach nichts zur Menschenformung). – K. Sara Myers: *Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*. Ann Arbor 1994 (nichts zum Bildnis-Motiv). – Marianne Luginbühl: *Menschenschöpfungsmythen. Ein Vergleich zwischen Griechenland und dem Alten Orient*. Bern u. a. 1992 (nichts zu Ovid).

⁵⁰ Ovid: *Metamorphosen* 10,243-297. – Ovid hat keine Verbindung zur Menschenbildung durch Prometheus hergestellt.

ma), mit der keine Frau geboren werden (*nasci/natura*) kann. Und empfing Liebe zu seinem eigenen Werk.

(250) Es ist die Form einer wirklichen Jungfrau; du könntest glauben, sie lebe und wolle sich bewegen, wenn nicht Scheu dagegen stünde.

(252) Die Kunst (*ars*) ist so tief verborgen durch die Kunst selbst. Es staunt auch Pygmalion, und er schöpft in seiner Brust Feuer zu dem vorgetäuschten (*simulati*) Körper.

Oft führt er die prüfenden Hände an das Werk, ob es ein Körper sei oder Elfenbein, und er gesteht sich, es sei kein Elfenbein mehr.“

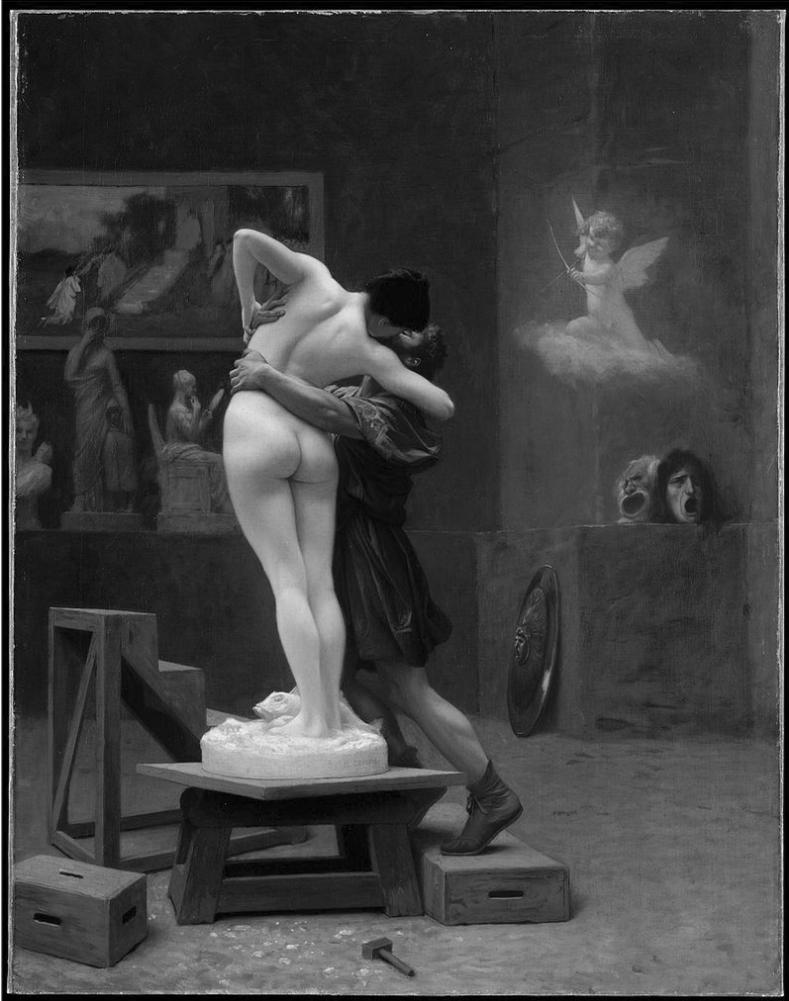
Pygmalion schmückt das Bild, bringt Blumen und Geschenke, Bilderdienst. Sein vorsichtiges Gebet zu Aphrodite (einst die phönizische Astarte), sie möge ihm eine Frau geben, „ähnlich der elfenbeinernen“, wird erhört. Unter seinen tastenden Händen belebt sich das Bild. Gleichzeitig mit dem Himmelslicht, so betont Ovid, erblickt die Wunschfrau ihren Schöpfer und Geliebten. Der gynaikophobe Artist wird zum Familienvater, die Kunstfrau zur Mutter. Die Geschichte schließt mit einer konventionellen Namens-Aetiologie: Ihre Tochter heißt Paphos und gibt der Insel diesen Namen. Das Wunschbild selbst aber bleibt namenlos.⁵¹

Die Reihe von Erzählungen, in die Ovid die Geschichte von Pygmalion und seiner Kunstfrau eingefügt hat, ist wenig erheiternd. Die Geschichte wird erzählt von Orpheus, dem Sänger, der gerade seine Frau Eurydike durch unbeherrschte Liebe ein zweites Mal verloren hat und am Ende seines langen Gesangs von wilden Frauen zerrissen werden wird. Er singt von dem Cyparissus, der zum Baum der Trauer sich wandelt; von Hyacinthus, der zu einer Klage-Blume wird, auf deren Blättern der Weheruf (*ai ai*) zu lesen ist; von den Propoetiden, die zur Prostitution auf Zypern verurteilt

⁵¹ Erst Rousseau hat sie in seinem *Pygmalion* (1770) „Galatea“ genannt. Dieser Name stammt aus Ovid: *Metamorphosen* 13,750-897 (Polyphem und Galatea). – Die Bedeutung des Tastsinns zur Wahrnehmung von Plastik wird von Ovid betont; vgl. Johann Gottfried Herder: *Plastik, 1770–1800*. – Vgl. Hubert Cancik: „Schule der Humanität“. Johann Gottfried Herder über Ethik und Ästhetik der griechischen Plastik. In: Ders.: *Europa – Antike – Humanismus. Humanistische Versuche und Vorarbeiten*. Hrsg. von Hildegard Cancik-Lindemaier, Bielefeld 2011, S. 211-233.

werden; vom Inzest der Myrrha, dem Tod des Adonis, der glücklosen Atalanta.⁵²

Sollte allein Pygmalion ein Happy End haben?



Jean-Léon Gérôme, Pygmalion et Galatée (1892)

⁵² Als „positive“ Geschichte ist, vielleicht, der Raub des Knaben Ganymed durch Iuppiter zu verstehen (10,143-161).

4.3 „Kunst verborgen durch Kunst“ (Ovid) – Künstler und Schöpfer

Ovids „Pygmalion“ ist Arbeit am Mythos, poetische Reflexion auf Kunst. Sie ist verdichtet in der Formel: „Kunst verborgen durch Kunst“. Diese Formel reflektiert die Autonomie der Kunst, die Potenzierung von Kunst in der Überbietung der Natur. Die Natur wird nicht kopiert, sondern überboten. Die Kunst des Pygmalion verbirgt die Künstlichkeit seiner Schöpfung.⁵³ Kunst transzendiert Natur. Ovids Natur ist Künstlerin: Sie hat „kunstfertige Hände“, ist schöpferisch und eine „Neuerin“ (*novatrix*).⁵⁴ Daedalus, der Künstler (*artifex*), „neuert die Natur“, indem er „unbekannte Künste“ entdeckt (das Fliegen).⁵⁵ Aktaion findet eine Höhle, die durch keine menschliche Kunst gearbeitet ist:⁵⁶ „Die Natur hatte Kunst vorgetäuscht durch ihr eigenes Genie (*ingenium*).“

Ovids Künstler haben ein schwieriges Leben: Der Titan Prometheus wird an den Kaukasus genagelt; Arachne in eine Spinne verwandelt; Daedalus' Sohn Ikarus stürzt ab; Orpheus wird zerrissen; Marsyas, der Flötenspieler, gehäutet. Nur Pygmalion lebt mit seiner Kunstfrau und Tochter glücklich, wie es scheint, bis an sein Ende.⁵⁷

Ovid schreibt um die Zeitenwende in der Großstadt Rom, damals im Mittelpunkt der Welt, für eine reiche, urbane, höfische Gesellschaft. Diese Phase der antiken Geschichte, an diesem Ort, in dieser Gesellschaftsschicht, ist partiell modern. Ovids Menschen-Bild, seine Begriffe von Natur, Kunst und Künstlern sind Ausdruck und Erzeugnis dieser antiken Moderne.

Prometheus, der Menschen-Bildner und erste „Philanthrop“, Pygmalion, der schöpferische Künstler und ihre besondere Wirksamkeit – die Belebung „toter“ Materie, die Herstellung von Leben durch Künstler – blieben immer im kulturellen Bewusstsein der westeuropäischen Nach-Antike lebendig. Die italienische Renaissance konnte den Schöpfer des Moses mit den Künstlern der Griechen verknüpfen und die Freiheit des Menschen

⁵³ Ovid: Metamorphosen 10,252: *Ars adeo latet arte sua.*

⁵⁴ Ovid: Metamorphosen 15,218; 15,252.

⁵⁵ Ovid: Metamorphosen 8,188 ff.: *naturamque novat.*

⁵⁶ Ovid: Metamorphosen 3,157-159.

⁵⁷ Das Gebet des Pygmalion gibt, vielleicht, einen Hinweis; er bittet nicht um die Belebung seines Elfenbeinbildes, sondern um eine Frau „wie die elfenbeinerne“. Ein Indiz für die Mäßigung des Künstlers?

als eine selbsttätige, sich selbst gestaltende Kunst definieren.⁵⁸ Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494) lässt den „Architekten“ der Welt, den „Künstler“, den „besten Handwerker“ zu seinem „Bilde“ folgendermaßen sprechen:⁵⁹

„Wir haben dich [Adam] weder sterblich noch unsterblich gemacht, damit du sozusagen als ein freier und selbständiger Bildner und Former deiner selbst dich in die Gestalt ausbildest, in die du es willst.“

Dieses besondere Menschen-Bild der Renaissance blieb ein festes und umstrittenes Argument der humanistischen „Welt-Anschauung“.

⁵⁸ Giovanni Pico della Mirandola: Rede/Über die Würde des Menschen (*Oratio De dignitate hominis*), verfasst 1486, Erstdruck Basel 1496. Ausgabe von August Buck, Hamburg 1990 (mit dem Text von Eugenio Garin und der Übersetzung von Norbert Baumgarten), S. 4: Moses und Platons Timaios.

⁵⁹ Pico: Rede, S. 4: *architectus, artifex, optimus opifex; imago; tui ipsius plastes et ficator.*

