

Apostelgeschichte 19,23–20,1

Artemis Ephesia, christliche Idolen-Kritik und Wiederkehr
der Göttin

I. Die ephesische Artemis und die Christen

Es ist eine erstaunliche Geschichte, die in Apg. 19,23–20,1 erzählt wird – vermutlich vom selben Autor, der das Lukas-Evangelium geschrieben hat. In den Jahren 52–55 n. Chr. hält sich Paulus meistens in Ephesos auf und breitet in dieser Kapitale Kleinasiens – dem heutigen Selçuk, unweit von Izmir – das Christentum erfolgreich aus.¹ Berichtet wird folgende Geschichte: Die Arbeiter der Silberschmiede zetteln gegen die Christen einen Aufruhr an, weil sie ihr Devotionalien-Geschäft, den Handel mit Nachahmungen des Artemis-Kultbildes und ihres Tempels, gefährdet sehen. Die Christen behaupten nämlich, „die mit Händen gemachten Götter“ seien keine Götter (Apg 19,26). Auch würde, so beschwerten sich die Silberschmiede, das Ansehen der in der Provinz Asien und im ganzen Weltkreis verehrten ephesischen Artemis beschädigt. Die aufgebrauchte Menge ruft: „Groß ist die Artemis von Ephesus!“² Offenbar findet im Theater eine spontane Massenversammlung statt. Einflussreiche Freunde raten Paulus, daran nicht teilzunehmen. Es herrscht ein großes „Durcheinander“ und, wie es scheint, eine Art Pogromstimmung. Angeblich wird die Formel „Groß ist die Artemis von Ephesus!“ zwei Stunden lang geschrien (Apg 19,34). Schließlich beruhigt der Stadtschreiber – ein hoher Verwaltungsbeamter – die Menge, indem er noch einmal das entscheidende Merkmal des Kultbilds bekräftigt: „Wer wüßte nicht, daß die Stadt der Epheser die Tempelhüterin der Großen Artemis und ihres vom Himmel gefallenen Bildes ist? Dies ist unbestreitbar.“ (Apg 19,35) Dann verweist er, sehr modern, die Zunft der Silberschmie-

1 Die beiden Briefe, die vielleicht Paulus, vielleicht ein anderer, an die Gemeinde in Ephesos (auch dies ist umstritten) geschrieben hat, können hier beiseite gelassen werden, weil sie nichts zum Thema beitragen.

2 Dieser Huldigungsruf wird oft und auch von Goethe wiedergegeben als „Groß ist die Diana von Ephesus“.

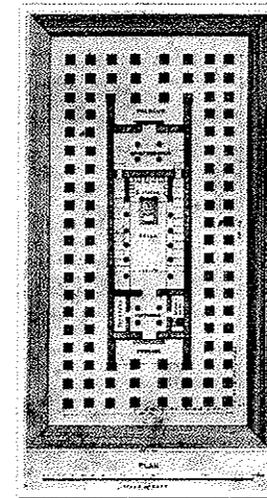
de auf den Rechtsweg: Sie könnten vor Gericht klagen: ‚Rationalität durch Verfahren‘ (N. Luhmann), so ließe sich sagen, anstelle eines chaotischen, populistischen und unberechenbaren Volksaufmarschs. Die Versammlung wird erfolgreich und offenbar ohne Gewalt aufgelöst. Paulus verschwindet aus der Stadt, um nach Mazedonien zu reisen. So weit die biblische Erzählung.

Der entscheidende religiöse und statuenästhetische Gegensatz findet sich in den Formulierungen: „die mit Händen gemachten Götter“ und „das vom Himmel gefallene Bild“ der Artemis. Die Christen vertreten die Auffassung, dass alle Kultbilder bloße ‚Machwerke‘ sind und betonen deswegen – in Fortführung der Idolenkritik der jüdischen Bibel – den Produktions- und den Materialitätsaspekt von Götterstatuen. Diese seien gemacht, sie seien materiell – damit irdisch und vergänglich, also nicht göttlich, und deswegen erheischen sie auch keine Verehrung. Umso mehr gelte das für die ‚Reproduktionen‘ der Silberschmiede. Statuenkult ist Götzendienst, also Idolatrie. Die Anhänger der Artemis betonen dagegen die Sakralität ihres zentralen Kultbildes, indem sie behaupten, dass es gerade nicht ‚gemacht‘, sondern vom Himmel gefallen sei. Dafür gab es griechische Spezialausdrücke: *diipetés* (‚vom Himmel gefallene‘, von Zeus stammende Bilder; dieses Wort wird in Apg 19,35 benutzt) oder *acheiropoieton* (‚das nicht von Hand Gemachte‘). Genau diese Formel, die die paganen Artemisanhänger für ihr Kultbild reklamieren, um seine Sakralität zu betonen, werden später die Christen in Anspruch nehmen, wenn es darum geht, Ikonen oder gar Statuen und Gemälde von Christus, Maria oder von Heiligen zu rechtfertigen und zu verehren.

Im Untergrund dieses Gegensatzes aber rumort in Ephesos ein ökonomischer Konflikt: Die Christen sind Geschäftsschädiger. Das ist nicht nur für die Silberschmiede, sondern für ganz Ephesos, als Kultzentrum von Bedeutung.³ Das Artemision ist das größte Finanz- und Bankenzentrum Kleinasien (der Oberpriester, Megabyzos, ist gleichzeitig Banker), insbesondere für Fluchtkapital, wie denn der Tempel auch ein internati-

3 Zur Geschichte der Stadt vgl. Winfried Elliger: Ephesos. Geschichte einer antiken Weltstadt. Stuttgart u. a. 21992 (1985). Eine kurze Einführung in die Stadtgeschichte bietet Thomas Staubli: Artemis von Ephesus und die ephesischen Münzbilder. In: ders. (Hrsg.): Werbung für die Götter. Heilsbringer aus 4000 Jahren. Aust. Kat. Fribourg 2003, S. 91–93; Anton Bammer: Ephesos. Stadt an Fluß und Meer. Graz 1988. Einen Überblick über den Stand der archäologischen Befunde des Artemisions enthält: Anton Bammer: The Temple of Artemis – The Artemision of Ephesus. In: Forum Archaeologiae. Zeitschrift für klassische Archäologie 7 (1997), H. 4. Zur Siedlungsgeschichte vgl. P. Scherrer: Die historische Topographie von Ephesos. In: Forum Archaeologiae. Zeitschrift für klassische Archäologie 7 (1997) H. 4. Zum Artemision als Münze vgl. die ausführliche Website von Barbara Burrell/K. A. Sheedy: The Coinage of Ephesus: <http://online.mq.edu.au/pub/ACANSCAE/chapters.htm>.

onal genutztes Asylon und eine erstrangige Frauenpilgerstätte ist: Denn die griechische Artemis, wiewohl Jungfrau, ist nicht nur Patronin der wilden Tiere und der Jagd, sondern in Ephesos vor allem auch Schutzgöttin der Schwangeren und Gebärenden (in Tradition der Isis), weswegen am Artemision ein schwunghafter (volks- bzw. sakral-)medizinischer Handel blühte. Immerhin hatte niemand anders als der große Finanzier und Feldherr Kroisos (Krösus) um 560 v. Chr., nach der Eroberung und Zerstörung von Koressos, die Stadt Ephesos neu gegründet und das riesige Artemision (vgl. Abb. 1), das als eines der sieben Weltwunder galt, gestiftet. Dieses war im Jahre 356 v. Chr. abgebrannt und wurde danach völlig neu erbaut – so, wie es noch Paulus vor Augen gehabt haben konnte.



(Abb. 1): J. T. Wood: Grundriss-Rekonstruktion des Artemisions in Ephesos (aus: Discoveries at Ephesus. London 1877)

Die Artemis Ephesia ist auch (wie Rhea) die griechische Umwidmung der phrygischen Göttin Kybele, der archaischen Magna Mater und der Dea Idae, die schon vor der griechischen Kolonisierung in Kleinasien verehrt und deren Kult im römischen Reich spätestens seit dem 2. Punischen Krieg verbreitet wurde. Auch die Artemis Eleuthera in Myra geht vielleicht auf Kybele zurück.⁴ Möglicherweise spielen Traditionen der

4 Zurückhaltend zu dieser ‚Genealogie‘ äußert sich der Mainzer Archäologe Robert Fleischer: Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien. Leiden 1973, S. 229–233. Kultprostitution, wie oft behauptet wurde, scheint es nicht gegeben zu haben; vgl. Steven M. Baugh: Cult Prostitution in New Testament Ephesus. A Reappraisal. In: Journal of the Evangelical Theological Society 42 (1999), H. 3, S. 443–460.

Fruchtbarkeits- und Vegetationsmutter Potnia aus dem bronzezeitlichen Griechenland in den ephesischen Kult hinein: Mit Potnia teilt die ephesische Göttin einige Attributiere wie Löwen, Greifen und Schlangen. In römischer und nachrömischer Zeit war die ägyptische Isis die dominierende und überall verehrte Göttin und Allmutter, die des Öfteren mit Kybele verschmolzen, mit Aphrodite verbunden und in späterer Rezeption mit der ephesischen Artemis identifiziert wurde.⁵ Mit der jungfräulichen Göttin der Jagd hat die ephesische Artemis ikonologisch und symbolisch wenig zu tun. Die Griechen besetzten zwar das alte, vorionische Heiligtum, übernahmen jedoch die orientalischen bzw. die hier vielleicht noch bewahrten altkretischen oder lydischen Kultformen. Die Zusammenhänge sind verworren, was auch für die Beziehungen zu den Amazonen, deren Kultgöttin sie sein soll, gilt. Jedenfalls bewahrte Ephesos seine kultische Zentralität durch die gesamte griechische Zeit hindurch bis ins dritte nachchristliche Jahrhundert, wo im Römischen Reich der Kult der synkretistischen Artemis Ephesia seine größte Verbreitung fand, also noch bis in Zeiten, in denen das Christentum die römische Welt bereits zu dominieren begonnen hatte.⁶

Für all dies – Tiere und Jagd, Frauen und Geburt, Heilung und Fruchtbarkeit von Leib und Erde, Geld und Asyl, die Große Mutter des Lebens und des Todes – gab es vitale Bedürfnisse und entsprechende Rituale. Zu derartigen Kulturen stand nicht nur das Christentum, sondern schon das alte Israel inmitten seiner paganen Umwelt in Konkurrenz und Abwehr. Die Artemis Ephesia war also für Paulus und die junge Gemeinde ein mächtiger Gegner. Dabei stellt die ephesische Artemis auch innerhalb der griechisch-römischen Welt etwas Einzigartiges dar, dem größte Strahlkraft innewohnte. Man erkennt dies daran, dass sich nicht nur viele Repliken des zentralen Kultbildes in Originalgröße im gesamten Reich ausbreiteten, sondern auch zahllose Kleinplastiken der Göttin. Auch erschien die ephesische Artemis sehr oft auf Münzen (Ephesos hatte seit ca. 600 v. Chr. eine florierende Münze; vgl. Abb. 2).

Sogar auf diesen Münzen kann man recht gut erkennen, was die Christen provozieren musste und was knapp vierhundert Jahre später, nämlich 431, auf dem III. Ökumenischen Konzil in Ephesos, vielleicht

5 Dazu die klassische Studie Jurgis Baltrušaitis: *La quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe*. Paris 1985.

6 Am gründlichsten ist die archäologische Befundlage zur Artemis Ephesia aufgearbeitet durch Fleischer: *Artemis von Ephesos* [wie Anm. 4]. Die statuenanalytische Lesart im Folgenden bezieht sich wesentlich auf diese Studie. Verwiesen sei auf die frühere grundlegende Studie von Hermann Tschiersch: *Artemis Ephesia. Eine archäologische Untersuchung*. In: *Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philosophisch-historische Klasse*, 3. F. Nr. 12, Berlin 1935.

den Grund dafür bot, den Marien-Kult gerade hier zu inaugrieren: Maria nämlich, die Jungfrau und Gebärerin Gottes, die demütige und gna-



(Abb. 2): Römische Münze. verso. 2. Jh. n. Chr.

denvolle, die in zahllosen Wundern ihre Heilkraft beweist, die zweite Eva und darum die Mutter aller, die Schutzmantelmadonna, unter deren Mantel die armen Sünder beim Strafgericht wie in ein Asylon fliehen, die Himmelskönigin – diese Maria wird nicht umsonst am Ort der Artemis in den Rang erhoben, der sie – nach Jesus – zu der zentralen Kultfigur des römisch-katholischen und orthodoxen Christentums machen wird. Maria als Nachfolgerin der Artemis-Kybele, aber auch der Isis: Das ist eine der strategischen Umcodierungen hochattraktiver paganer Mächte im Interesse des Siegeszugs der christlichen Kirche.⁷ Dagegen hatten sich die im Ostchristentum stark verbreiteten Nestorianer, unter Leitung des vom Kaiser Theodosius II. zum Patriarchen von Konstantinopel berufenen Nestorianus (nach 381–ca. 451 n. Chr.), heftig zur Wehr gesetzt: Sie leugneten den Titel „Gottesgebärerin“ (*theotokos*). Im Machtspiel zwischen römischem Papst, Kaiser und dem um seine Autonomie ringenden Konzil forderte Papst Caelestin I. die Umsetzung des schon in Rom verhängten Urteils über Nestorius. Obwohl das Konzil unter Cyrill von Alexandrien sich dem päpstlichen Diktat ausdrücklich verweigerte, kam es gleichwohl zu folgeschweren Entscheidungen durchaus im Sinne Caelestins und damit indirekt auch zur Kirchenspaltung.⁸ Die Zwei-Naturen-

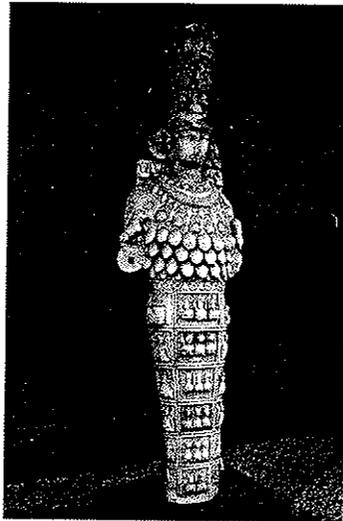
7 Vgl. Sabine Bauer: *Die Siegel der Sophia. Zum Begriff der weiblichen Weisheit im Altertum und Mittelalter*. Wien 1998, i. b. den Exkurs: „Maria in Sophia“ (S. 85–90).

8 Vgl. Hermann Josef Sieben: *Studien zur Gestalt und Überlieferung der Konzilien*. Paderborn u. a. 2005, hier: S. 27, 39 f., 256–258 u. ö.

Lehre Jesu Christi, der als wahrer Mensch und wahrer Gott gleichwohl einer sei, aber auch der Maria, wurde auf dem Konzil in Ephesos sanktioniert. Nestorianus wurde abgesetzt und seine Lehre von den verschiedenen Hypostasen Christi verworfen, die Nestorianer fortan verfolgt. Sie verbreiteten sich allerdings im Osten und lösten die Abspaltung der Assyrischen Kirche des Ostens aus, welche den Marienkult bis heute ablehnt.

II. Ikonologie der Artemis Ephesia

Hinsichtlich der Ikonologie der Artemis Ephesia konzentrieren wir uns hier und im Folgenden auf die weißmarmornen Kultbilder aus dem 1. und 2. nachchristlichen Jahrhundert, die heute im Archäologischen Museum von Selçuk aufbewahrt werden (vgl. Abb. 3).⁹



(Abb. 3): Artemis Ephesia, weißer Marmor. 1. Jh. n. Chr.
Archäologisches Museum, Selçuk, Türkei (Die große Artemis)

Wir erkennen bei der sog. großen Artemis auf ihrem ernst blickenden, etwas beschädigten Antlitz einen mächtigen, turmartigen Schmuckauf-

⁹ Die Artemis-Kultbilder in Selçuk gelten archäologisch als diejenigen Nachbildungen aus römischer Zeit, die dem ursprünglichen Kultbild am nächsten kommen. Allgemein dazu vgl. Florence Mary Bennet: *Religious Cults associated with the Amazons*. New York 1912, S. 30–39. Bennet diskutiert auf der Basis antiker Quellen vor allem die religionsgeschichtliche Herkunft der Artemis Ephesia mit besonderer Berücksichtigung ihrer Bezüge zur Amazonen-Mythe.

bau, den Polos,¹⁰ auf dem unter einer vielleicht später hinzugefügten¹¹ Tempelkrone geschwungene Arkaden sichtbar sind, die geflügelte Sphingen einfassen. Seitlich des Hauptes fällt, wie an der Rückenansicht zu erkennen ist, vom Haupt bis zur Taille ein aureolenartiger, gelegentlich als Mondscheibe interpretierter, Schulterumfang herunter – auch als ‚Nimbus‘ bezeichnet¹² –, der auf der Höhe des Gesichts mit plastischen Tierprotomen besetzt ist: stier- und löwenköpfigen Greifen. Auf den Ellbogenbeugen sitzt je ein Löwe. Der Hals ist mit einem reichen figuralen Collier bedeckt, das durch eine Perlenreihe zweigeteilt wird: Oberhalb erkennen wir „runde Vierpassornamente“, unterhalb wechseln sich „runde und eichelförmige Anhänger“ ab. Ein Fruchtkranz liegt halbkreisförmig auf dem Obergewand, unter dem aus Blätterpaaren Tropfenkugeln hängen, die von Fleischer als gebündelte Eicheln gedeutet werden.¹³ In Brusthöhe hängen mehrere bogige Reihen ellipsoider Gebilde, die schon in der Antike, wohl aufgrund eines Lese- oder Abschriftfehlers, als Brüste verstanden wurden;¹⁴ daher der Name der „vielbrüstigen“ Artemis Ephesia (*multimammia*). Darunter wird das Obergewand von einem ornamentierten Gürtel zusammengehalten, der im Rahmen des Kultus von Frauen angerufen wurde, um Fruchtbarkeit und leichte Geburt zu erlangen.¹⁵ Das Untergewand ist in rechteckige Felder unterteilt, die mit Löwengreifen und Sphingen, Hirschkühen und Stieren, seitlich mit Bienen, dem Emblem der Artemis Ephesia und „wichtigste[m] Wappentier“¹⁶ der Stadt, und mit geflügelten Mädchen, aus Ranken hervorwachsend, besetzt sind.

Das weitere, ebenfalls in Selçuk aufbewahrte, marmorne Kultbild („die schöne Artemis“, 127–175 n. Chr.) (vgl. Abb. 5 und 6) zeigt einen weniger mächtigen Kopfschmuck, Kopftuch und Gewand unterhalb der Taille sind ebenfalls mit Tieren und Hybriden besetzt. Statt der Eichelanhänger weist die Figur halbbogenförmig unterhalb des Halsansatzes

¹⁰ So Fleischer: Artemis von Ephesos [wie Anm. 4], S. 46 ff. Zu Einzelheiten der Bekleidung und Symbolik der beiden Artemisen von Selçuk vgl. Fleischer: Artemis von Ephesos [wie Anm. 4], S. 46–136.

¹¹ Zur Diskussion des Tempelaufsatzes, der erst in trajanischer Zeit aufkommt, vgl. Fleischer: Artemis von Ephesos [wie Anm. 4], S. 54–58.

¹² Fleischer: Artemis von Ephesos [wie Anm. 4], S. 58 ff.

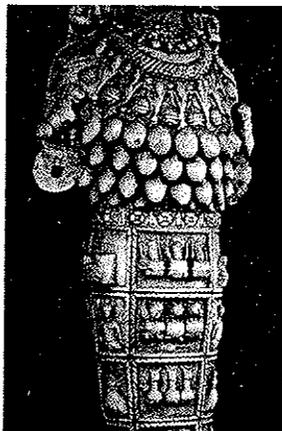
¹³ Vgl. Fleischer: Artemis von Ephesos [wie Anm. 4], S. 63–65.

¹⁴ Nur zwei antike Textstellen kommen hier für die Deutung der vielbrüstigen Artemis, die seit der Renaissance eine so grandiose Konjunktur erfuhr, in Frage: Minucius Felix: *Octav. 1* (= Migne O. Lat. 3, 304) und Hieronymos: *comm. in ep. Pauli ad Ephes. Praef.* (= Migne P. Lat. 26, 441).

¹⁵ Vgl. <http://www.picatrix.de/Natus/Wbuchtxt.html> (Kleines Wörterbuch der Verkündigungsmalerei: Gürtel).

¹⁶ Staubli: Artemis von Ephesos [wie Anm. 3].

einige Tierkreiszeichen auf (allerdings nicht den gesamten Zodiakus).¹⁷ Oberhalb des Kranzes erscheinen vier geflügelte Frauen, von denen die äußeren wohl Attributfiguren der Göttin (Niken¹⁸ mit Palmwedeln in der Hand) sind. Begleitet wird die Artemis von zwei Hirschkühen.



(Abb. 4): Artemis Ephesia, weißer Marmor. 1. Jh. n. Chr.
Archäologisches Museum Selçuk, Türkei: Detail

An der Art der Anbringung der sog. Brüste – auf dem Gewand! –, ihrer Form sowie ihrer Höhe ist zweifelsfrei erkennbar, dass es sich nicht um Brüste handelt.¹⁹ Man erkennt dies auch gut an der von Gérard Seiterle vorgenommenen Rekonstruktion.²⁰ Das widerlegt manche feministische In-

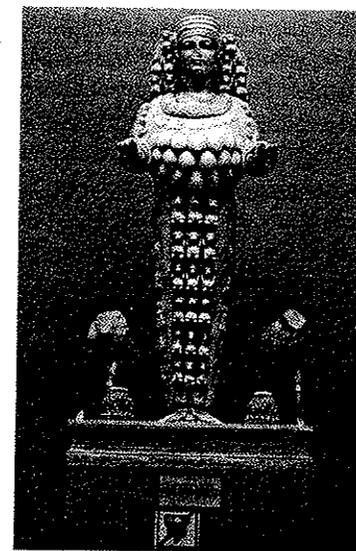
¹⁷ Fleischer: Artemis von Ephesos [wie Anm. 4], S. 70–72.

¹⁸ Vgl. Fleischer: Artemis von Ephesos [wie Anm. 4], S. 66–70.

¹⁹ Die Forschungsgeschichte zu den sog. Brüsten wird von Fleischer: Artemis von Ephesos [wie Anm. 4], S. 74–88 dargestellt. Er hält die beutelartigen Bogengehänge auch nicht für Brüste, meint aber, es sei auch „heute noch nicht möglich, über Spekulationen hinauszukommen“ (S. 87). Umstritten ist auch die Meinung, dass es sich um Reihen von Stier-Hoden handelt, die dem in Kleinasien und Ägypten üblichen Stier-Opfer korrespondieren. Gabriele Nick bringt die Gehänge mit dem Amazonen-Mythos in Zusammenhang, während Dieter Zeller die Hoden-Theorie überzeugender begründet. Gabriele Nick: Die Artemis von Ephesos. Neues zu einem antiken „Busenwunder“ u. Dieter Zeller: Brüste oder Hoden? Philologische, religionswissenschaftliche und tiefenpsychologische Bemerkungen zu einer interpretatorischen Alternative bei der ephesischen Artemis. In: Nicole Birkle u. a. (Hrsg.): *Macellum: culinaria archaeologica*. Mainz 2001.

Vgl. Robert Fleischer: Neues zum Kultbild der Artemis von Ephesos. In: H. Friesinger/F. Kränzinger (Hrsg.): *100 Jahre österreichische Forschung in Ephesos*. Wien 1999, S. 605–609.

²⁰ Vgl. Gérard Seiterle: Artemis – Die Große Göttin von Ephesus. In: *Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte* 10 (1979), S. 3–16, hier: S. 8, Abb. 14.



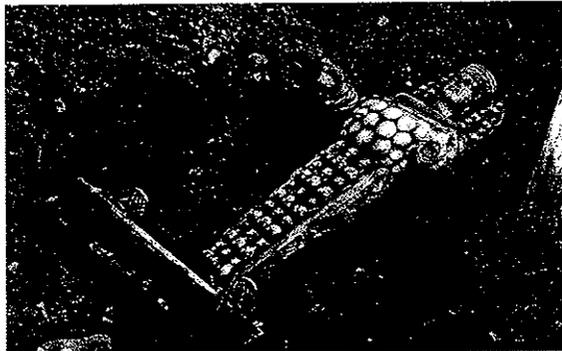
(Abb. 5): Artemis Ephesia, weißer Marmor. 125–175 n. Chr.
Museum von Selçuk, Türkei („Die schöne Artemis“)

terpretation, die in der ephesischen Artemis die matriachale Göttin der Amazonen erkennen wollte.

Man hat die Vielbrüstigkeit mit Fruchtbarkeit und Nährkraft der Göttin verbunden, eine Interpretation, die besonders im Rahmen der allegorischen Deutung der Göttin als polymaste *Natura* in der Frühneuzeit eine reiche Ikonologie hervorgebracht hat. Diese topische Interpretation scheint insofern einiges für sich zu haben, als die Synthese von Artemis und Kybele das Motiv der Fruchtbarkeit und allgemeiner des Lebenspendenden enthält. Vermutlich geht die Lesart der Vielbrüstigkeit jedoch auf einen bereits antiken Lesefehler zurück.²¹ Es ist daher extrem unwahrscheinlich, die Reihe der beutelartigen Gehänge als Amazonenbrüste und Opfergaben von Amazonen innerhalb von Initiationsriten zu deuten. Richtiger hingegen könnte sein, dass es sich innerhalb von Opferriten, die in der Kybele-Tradition ohnehin mit Stier-Kulten fusioniert waren, um Stier-Hoden handelt. Diese Interpretation ist mit der Fruchtbarkeits- und Lebenskraft-Symbolik gut zu vereinbaren, aber auch mit der hellenischen Artemis-Diana, weil die Hörner der ihr zugeordneten Mondsichel als Stierhörner zu verstehen sind. Steht aber fest, dass am Artemision Stieropfer vorgenommen wurden? Auch hier streiten sich die Gelehrten. Der Deutung des Gehänges als Hoden widerspricht entschie-

²¹ Vgl. den Aufsatz von Zeller: Brüste oder Hoden? [wie Anm. 19].

den Sarah P. Morris. Sie sieht sich aufgrund vieler archäologischer und philologischer Befunde überzeugt, hier einen letztlich hethitischen, dann anatolischen und schließlich ins bronzezeitliche Griechenland eingewanderten Brauch der zeremoniellen Ausstattung von Götterbildern erkennen zu können, wobei Lederbeutel mit Reichtum symbolisierenden Gaben, Bernsteinketten oder Glücksbeutel als Schmuck um Statuen gehängt wurden, so schon seit der prähistorischen Muttergottheit Potnia Aswiya, aber auch bei männlichen Gottheiten wie dem Zeus Labraundos.²² Die ringartig angeordneten „Knollen“ (*bulbs*) der Artemis seien, so Morris, mit Gaben gefüllte Lederbeutel (hethitisch: *kursa*, gr. *bursa* bzw. *aegis*, ital. *bursa*).²³ Bewiesen werden kann auch diese Deutung schwerlich. Was immer auch die ‚Beutel‘ *wirklich* waren, klar ist, dass der schon in antiken Quellen entstandene Irrtum der Vielbrüstigkeit sich durchsetzte und vor allem seit der Renaissance die Ikonologie lückenlos beherrschte.



(Abb. 6): Fundlage der „Schönen Artemis“ in einem Nebenraum des Prytaneions. Die Statue war sorgfältig „bestattet“ worden. Aus: Seiterle: Artemis (wie Anm. 20), S. 7, Abb. 12.

III. Bilderverbot und Idolatrie

Wir haben mehrere Bedeutungsebenen, die für Paulus und seine junge Gemeinde unerträglich waren: Der Kult um eine archaische Mutter- und Fruchtbarkeitsgöttin ist, bezogen auf den patriarchalen Vatergott Idolatrie; zusätzlich aber weisen die Stieropfer-Kulte eine Beziehung zu jenem Skandal auf, der im Kontext des jüdischen Bilderverbots prominent wurde: Schlimme Erinnerungen wurden geweckt an die Anbetung des

²² Vgl. Fleischer: Artemis von Ephesos [wie Anm. 4], S. 310 ff.

²³ Sarah P. Morris: Potnia Aswiya: Anatolian Contributions to Greek religion. In: *Aegaeum* 22 (2001), S. 423–434.

goldenen Kalbes (Ex 32,1–6). Denn bei diesem sog. Kalb handelt es sich gewiss um eine Verballhornung des göttlichen Stieres, dem nicht nur in Ägypten, sondern im gesamten vorderorientalischen Umfeld der Jahwe-Religion gehuldigt und geopfert wurde.²⁴ Ausgerechnet während der Zeitspanne, als Moses allzu lang auf dem heiligen Gottesberg Sinai weilte, um von Gott die Tafeln mit den zehn Geboten zu erhalten, forderte dessen Bruder Aaron die Frauen Israels auf, ihre goldenen Ohrgehänge zwecks Einschmelzung abzuliefern, um daraus das Kultbild eines Stieres herzustellen. Aaron zeichnete „mit einem Griffel eine Skizze“, um danach das Kalb oder den Stier zu gießen. Selbst hier versäumt es die jüdische Bibel nicht, auf den materiellen Produktionsprozess abzuheben, um das Lächerliche und Gottlose des Götzendieners herauszustellen, der von diesem „Metall“-Bild sagt: „Das sind deine Götter, Israel“ (Ex 32,4–5 u. 8; Dt 8,7–21).

Man versteht die Wut des Moses, als er mit seinen, von Gott selbst beschriebenen Schrifttafeln zurückkommt und sein Volk Opferrituale um das Kultbild herum aufführen sieht. Er zerschmettert die Tafeln und verbrennt (sic!) das Kultbild, zerstampft es zu Staub – ein wahrer Ikonoklast –, um sodann den Staub, nun selbst magisch-pagan werdend, in Wasser zu verrühren und den Israeliten etwas zu Trinken zu geben (Ex 32,20). Hat man bis heute begriffen, was es bedeutet, ein goldenes Kultbild zu zermalmen, um es in Staub aufgelöst im Kollektivleib des Volkes zu verteilen und in goldenen Urin zu verwandeln?²⁵ Nun, Moses war, mit einer Lichtraura umhüllt, von der Begegnung mit einem abstrakten, sich in Schrift artikulierenden Gott zurückgekehrt. Dessen erstes und zweites Gebot auf der Tafel aber bestand in nichts anderem, als jedes Herstellen von Kultbildern anderer Götter und jede Verehrung derselben aufs Strengste zu untersagen (Ex 20,2–6 u. 23, Ex 34,13–4,17 u. 23).²⁶ Und

²⁴ Es ist oft angenommen worden, dass die Anbetung des Kalbes eine Art ‚Verkleinerung‘ des schlimmeren Stier-Kultes darstelle. Das ist aber nicht sicher, da in der jüdischen Bibel des Öfteren auch von einem Kälber-Kult die Rede ist, während in älterer Tradition die Aufstellung des Stier-Postaments in Bethel geuldet war, so dass „für Elia und seine Zeitgenossen“ das Stierbild von Bethel „noch kein theologisches Problem war“. Vor Hosea wurde das Stier-Bild in Bethel, das zentraler Bestandteil der JHWH-Verehrung war, nicht kritisiert (Christoph Dohmen: Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament. In: *Bonner Biblische Beiträge*. Bd. 62. Frankfurt a. M. 1987, S. 257, 261, 270; auch das Schlangen-Symbol im Jerusalemer Tempel (S. 264 f.); vgl. ferner Dohmens Exkurs: „Das Kalb und der Stierkult“, S. 147–53). Zur Kalb-Verehrung vgl. Hans Günter Buchholz: Kälbersymbolik. In: *Acta Praehistorica et Archaeologica* 11/12 (1980/81), S. 55–77.

²⁵ In Dt 9,21 allerdings wird das zermahlene Kultbild in einem Bach entsorgt.

²⁶ Zum jüdischen Bilderverbot vgl. die präzisen textanalytischen Untersuchungen von Dohmen [wie Anm. 24]; ferner: Micha Brumlik: *Schrift, Wort, Ikone. Wege aus dem Bilderverbot*. Frankfurt a. M. 1994; Michael J. Rainer / Hans-Gerd Janßen

dann dies: sein Volk tanzend um ein ‚Machwerk‘ aus Metall! Der ‚Bildersturm‘ des Moses entspricht allerdings dem – späteren, deuteronomischen – Zerstörungsgesetz fremdreligiöser Kultwerke.

Gott und Moses müssen tatsächlich eine Kopie der Tafeln anfertigen, damit der auf Bilderlosigkeit gründende Bund mit dem Volk Israel inau-guriert werden kann: Moses haut die Steine zu – er übernimmt den materiellen Part – und Gott schreibt auf ihnen. Danach ruft Moses, genau wie Aaron, sein Volk zur Abgabe aller Wertstoffe auf, um daraus durch „kunstverständige Männer“ „allerlei Kunstwerke herzustellen“, nämlich das Kultgerät, das für die Verehrung des bildlosen, unaussprechlichen und unsinnlichen Gottes benötigt wird. Seitenlang wird in einer wahren Hymne auf die kostbare Stofflichkeit geschildert, mit welcher Kunstfertigkeit das liturgische Basislager des erscheinungslosen Gottes gefertigt wird (Ex 35,4–40,38). Schon hier, in der jüdischen Bibel, erscheint die tiefe Ambivalenz, die dem bildlosen Monotheismus eingeschrieben ist: Das Anikonische des Gottes selbst kann mit einer enthusiastischen künstlerischen Bearbeitung der kultisch-liturgischen Peripherien koexistieren. Immer ist darin die Gefahr eingeschrieben, dass die Peripherie, man kann auch sagen: die Außenseite der Religion, zu ihrem Zentrum wird.

Nun ist das Bilderverbot, das essentiell zum Dekalog und zur JHWH-allein-Bewegung gehört, zwar ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zur religiösen Umwelt des alten Israel, hat sich aber erst über Jahrhunderte hin langsam zu dogmatischer Strenge entwickelt. Die Gehorsamsforderung des Sinai-Gottes schloss das Fremdgötterverbot ein, nicht aber automatisch das Bilderverbot. Am Anfang stand wohl der Zusammenstoß der nomadischen Kulturtradition des Volkes Israel, das in Schlachtopfern seinen Gott ehrte, mit den urbanen Kulturen Kanaans, die dem Bilderkult folgten. Hier drückte die Praxis, kein Bildwerk zu verehren, zunächst nichts aus als das konservative Festhalten an der Nomadentradition, markierte also eine kulturelle Differenz, keinen streng theologischen Gegensatz. Auch in früher Königszeit kann man von einem überwiegend bildlosen Kult ohne Bilderfeindlichkeit sprechen (was am Festhalten an der sehr alten Ortstradition des Stiers von Bethel erkennbar ist). Im 9. Jahrhundert, so Christoph Dohmen, vollzog sich erst der Übergang von integrierender zur intoleranten Monolatrie, also zum ‚gereinigten‘ JHWH-Glauben, den – zusammen mit dem antisynkretistischen Fremdgötterverbot – vielleicht Elia inau-gurierte. Im 8. Jahrhun-

(Hrsg.): Bilderverbot. Jahrbuch Politische Theologie 2 (1997); Gottfried Boehm: Die Lehre des Bilderverbots. In: Birgit Recki / Lambert Wiesing (Hrsg.): Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik. München 1996, S. 295–306; Eckhard Nordhagen (Hrsg.): Bilderverbot: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren. Paderborn 2001.

dert, bei Hosea, verbindet sich der Exklusivitätsanspruch JHWHs erstmalig mit durchgängiger Bildkritik (auch an Bethel), die dem Kultbildverbot vorausging. Doch noch die Reform des Hiskia führte zu keiner generellen Bilderfeindlichkeit, die wohl erst in Reaktion auf die Wiederbelebung kanaanäischer synkretistischer Riten unter Manasse entstand und in der deuteronomischen Theologie ihren reflektierten Ausdruck fand: Von dort aus wurde, nicht vor dem 7. Jahrhundert, die Verbindung zwischen Bilderverbot und Dekalog, zwischen Bildlosigkeit des eigenen Kultes und dem Gebot zur Zerstörung von Fremdgötter-Bildern gestiftet, die dann in die Redaktion der klassischen Formulierungen von Exodus 20 und 32 einging.²⁷

Die fundamentale Bildkritik, zusammen mit einer ambivalenten Faszination durch die Macht der Bilder, ist dem Christentum also vom Judentum her einwohnend. Die Kanonisierung der jüdischen Bibel schließt auch all die polemischen Passagen ein, die sich wie ein Kommentar des frühen paulinischen Christentums zum Kultbild der Artemis Ephesia und ihren zahllosen Repliken lesen. Hören wir beispielhaft Jeremia 10,1–16 (in Ausschnitten):

Denn die Gebräuche der Völker sind leerer Wahn. Ihre Götzen sind nur Holz, das man im Wald schlägt, ein Werk aus der Hand des Schnitzers, mit dem Messer gefertigt. Er verziert es mit Silber und Gold, mit Nagel und Hammer macht er es fest, so dass es nicht wackelt. Sie sind wie Vogelscheuchen im Gurkenfeld. Sie können nicht reden; man muss sie tragen, weil sie nicht gehen können. [...] Sie sind gehämmertes Silber aus Tarschisch und Gold aus Ofir, Arbeit des Schnitzers und des Goldschmieds; violetter und roter Purpur ist ihr Gewand, sie sind alle nur das Werk kunstfertiger Männer. [...] Töricht steht jeder Mensch da, ohne Erkenntnis, beschämt jeder Goldschmied mit seinem Götzenbild; denn seine Bilder sind Trug, kein Atem ist in ihnen.²⁸

Im deuterokanonischen Text Sapiaientia Salomonis (Kap 13–15), einem späten Text der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr., wird geradezu eine theologische Systematik der Idolatrie entwickelt und mit allen rhetorischen Feinheiten die Entwertung der faszinierenden Kulturbilder betrieben. Immer steht dabei die Materialität der Bildwerke und ihr Gemachtsein (*manufactum*), aber auch die Fixierung des Betrachters auf die Erscheinungsform und Schönheit der Dinge im Mittelpunkt, denen das Entscheidende fehlen soll: Lebendigkeit. Das Manufaktuelle wird als hilflos und heillos verspottet – und mit ihm sein Verehrer: „Leben begehrt er vom Toten“.²⁹ Das genau ist es, was man später den pygmalionischen Effekt (oder Fetischismus) nennen wird.

27 Ich folge hier Dohmen [wie Anm. 24], S. 236–277.

28 Vgl. Dt 4,16–18; 5,8–9; 29,17; Lev 19,4; 26,1; Jes 40,18–20; 41,6–7; 44,9–20 [sehr ähnlich zu Jeremia]; Ri 6,25–32; Ps 115,4–8 u. ö.

29 Sap.Sal. 13,18.

Ovid nämlich erzählt,³⁰ eine archaische Kult-Tradition vielleicht absichtsvoll missverstehend, die Geschichte des Frauen-Verächters Pygmalion, der von seiner Statuette, die er zum Ersatz für reale Frauen gefertigt hat, in erotischen Bann geschlagen wird: Er adoriert sein Bildwerk mit allen Zeichen einer ebenso kultischen wie wahnwitzigen Verführungskunst (die wie eine Parodie der *ars amatoria* wirkt), um schließlich mit blutigen Stier-Opfern und Gebeten Venus selbst um die Animation der toten Statue, die er wie eine lebende Frau behandelt, anzuflehen (vgl. Abb. 7). Wahrlich: „Leben begehrt er vom Toten.“ Die Göttin aber erfüllt sein Begehren, und, wieder zu Hause, verlebendigt sich die tote Pup-



(Abb. 7): Jacopo Pontormo (1494–1557): *Pygmalione e Galatea*.
81x63 cm Firenze, Palazzo Vecchio

pe unter seinen glühenden Liebkosungen zu durchpulstem Fleisch und warmer Haut. Es ist der Pygmalion-Mythos, der im europäischen Zusammenhang geradezu zum Modell der Kunst geworden ist, mal als pagane Idolatrie kritisiert, mal als Inbegriff des höchsten aller Kunstziele gefeiert: Werke zu schaffen, die *lebendig* sind.³¹ Es ist genau dieser Vorgang der Lebendigkeit, der auratischen Faszination, der Animationskraft der Kunst, welcher für das frühe Christentum zu einem substantiellen Problem wurde und der Episode um die Artemis Ephesia in der Apostel-

30 Ovid: *Metamorphosen*. Buch X, S. 243–297. Übersetzt von Erich Rösch. München 1988.

31 Mathias Mayer / Gerhard Neumann (Hrsg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg 1997. Für die Kunstgeschichte vgl. Andreas Blühm: *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*. Frankfurt a. M. u. a. 1988.

geschichte zugrunde liegt. Von hier geht der Pendelschlag von Idolatrie und Ikonoklasmus, von Bilderkult und Bildersturm aus, wie ihn Hans Belting historisch mit großer Akribie geschildert hat.³²

Dabei interessiert hier nur die Wirkungsgeschichte der ephesischen Artemis und ihrer semantischen Ausdifferenzierungen. Die wichtigste Metamorphose der Göttin ist zweifellos der Marienkult, der in Ephesos 431 eingeleitet, 451 im Konzil von Chalkedon befestigt wurde und der bereits zwei Jahrhunderte später in vollster Blüte stand.³³ Das Artemision wurde – wie auch viele Isistempel – zur Marien-Basilika umgeweiht, später verbrauchte man die Bausteine des Artemision für den Neubau der Johanneskirche. Derartige Umwidmungen paganer Kulte und ihrer Bilder war, neben der Lukas-Legende und der Vera-Ikon-Tradition, der dritte Weg, den Bilderkult ins Christentum einzuschleusen. Dem Evangelisten Lukas, der Legende nach Maler, soll Maria Modell gesessen haben: Dies ist die erste Legitimation der christlichen Malerei.³⁴ Ins Schweißstuch der Veronika drückte am Leidensweg nach Golgatha Jesus sein Gesicht: der Ursprung der Christus-Ikonen, die sämtlich auf das ‚wahre Bild‘ zurückgehen, das Veronika mit diesem Selbstabdruck des Christus-Anlitzes empfing (vgl. Abb. 8).³⁵ Hier entspringt die Idee des Bildes, das nicht von Menschenhand gemacht, sondern als Spur und Index von Gott selbst zu verstehen ist: Diese materielle Berührung von

32 Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990. Vgl. ferner: Horst Bredekamp: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Frankfurt a. M. 1975; Norbert Schnitzler: *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*. München 1995; Marie José Mondzain: *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris 1996; Herbert Beck / Horst Bredekamp: *Bilderkult und Bildersturm*. In: *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. Hrsg. von Werner Busch. München/Zürich 1997, S. 108–126.

33 Vgl. Belting: *Bild und Kult* [wie Anm. 29], S. 48.

34 Ernst von Dobschütz: *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*. Leipzig 1899; D. Klein: *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukasmadonna*. Diss. Berlin 1933; Belting: *Bild und Kult* [wie Anm. 29], S. 70 ff., 382 ff.

35 Gerhard Wolf: *Vera icon: das Paradox des wahren Bildes*. In: Christoph Geissmar-Brandt / Eleonora Louis (Hrsg.): *Glaube Liebe Hoffnung Tod. Ausstellungskatalog*. Wien 1995, S. 430–443; Gerhard Wolf / Herbert L. Kessler (Hrsg.): *The Holy Face and the Paradox of Representation. Papers from a Colloquium Held at the Bibliotheca Herziana, Rome and the Villa Spelman 1996*. Bologna & the Johns Hopkins University 1998. Grundlegend jetzt: Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München 2002; K. Onasch / A. Schnieper: *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*. Darmstadt 1995. Zur heutigen Problematik der Bilder: Bruno Latour: *Iconoclasm. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?* Berlin 2001; Bruno Latour / Peter Weibel (Hrsg.): *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. ZKM, Center for Art and Media, Karlsruhe & The MIT Press 2002.

Bildobjekt und Trägermedium als Quelle des Bildes ‚überträgt‘ zugleich die heilige Substanz des Abgebildeten und macht dadurch das Bild selbst heilig und heilend.



(Abb. 8): MASTER of Fiémalle (ca. 1375–1444): St Veronica. ca. 1410.
Oil on wood. 151,5 x 61 cm. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

Die dritte Tradition geht indes auf die zahlreichen paganen Legenden der Wunderbilder zurück, die von selbst entstanden, aufgefunden oder vom Himmel gefallen sind: Sie hießen *diipetes*, vom Himmel gefallen, von Zeus stammend. Dies galt, wie wir sahen, schon für das Kultbild der Artemis Ephesia, das dadurch nicht nur ein Abbild, sondern selbst göttlich war, und darum heil- und wunderkräftig.³⁶ Auch *acheiropoieton* bzw. *non manufactum* wurden als Ausdrücke für solche paganen Bildwerke gebraucht, die ihre Heiligkeit dem Glauben verdanken, dass sie nicht Menschenwerk, nicht handgefertigtes Kunstwerk, sondern göttlichen Ursprungs sind. Auch in diesen ist das Göttliche nicht bloß abgebildet und bedeu-

³⁶ Hinzuweisen ist auf die sehr raffinierte Prozedur, mit der in Ägypten aus toten Steinbildern lebendige Gottheiten gemacht wurden, im sog. Mundöffnungsritual. Vgl. dazu Hans-W. Fischer-Elfert: *Die Vision von der Statue in Stein*. Heidelberg 1998; Eberhard Otto: *Ägyptologische Abhandlungen*. Bd. 3: *Das Ägyptische Mundöffnungsritual*. Wiesbaden 1960. In diesen Ritualen wurde der Übergang von profaner Materie des Steins in sakrale Lebendigkeit des einwohnenden Gottes bewältigt. Zugleich steckt in den altägyptischen Texten eine erste Statuentheorie. Es ist möglich, dass manche griechischen Kultbild-Rituale sich von hier aus besser verstehen lassen, aber auch der Pygmalion-Mythos: vgl. Aleida Assmann: *Belebte Bilder. Der Pygmalion-Mythos zwischen Religion und Kunst*. In: Mathias Mayer / Gerhard Neumann (Hrsg.): *Pygmalion* [wie Anm. 31]), S. 63–89.

tet, sondern real präsent und deswegen wirkkraftig. Götter nahmen in ihren Bildwerken selbst Wohnung – und diese Gegenwart wurde von Kopie zu Kopie übertragen und verbreitete sich so über den Raum. Die konsekrierten Bilder sind gleichsam die Lokale, die Wohnsitze der abstrakt omnipräsenten Gottheiten, also Heiltümer. Bildbesitz steigerte so die Kraft und Macht von Orten und Priestern, die lokale Bildkulte verwalteten. Ganz gewiss steht diese heidnische Tradition, die in die Marienikonik und den gesamten christlichen Bilderkult eingeht, in Spannung zu dem mosaischen Bilderverbot und der Bilderfeindschaft des Urchristentums. Beides lebt immer wieder in den Konjunkturen des Bilderstreits auf, der zuweilen ein Bilderkrieg war und bis heute nicht erledigt ist. Diese Linie verfolge ich nicht weiter.

IV. Wiedererwachen der Artemis Ephesia

Im Folgenden soll das Weiterwirken der vom frühen Christentum verpönten und entheiligten Artemis Ephesia seit der Renaissance wenigstens angedeutet werden.³⁷ Die ephesische Göttin verschmilzt dabei häufig mit der ägyptischen Isis; sie wird durchgängig als die Vielbrüstige bezeichnet und dargestellt sowie zum Inbegriff der *Natura*, aber auch der *artes* erhoben. Dabei kann sie auch als Sophia figurieren. Zunehmend nimmt sie auch Beziehungen zur Naturerkenntnis, ja zur Naturwissenschaft auf. Von allen Göttern, die in der Neuzeit wiedererweckt werden, ist die schon in der Antike synkretistische Ephesia in der Zeit von 1500–1850 vielleicht die polysemantisch am reichsten ausdifferenzierte Gottheit. Die *Natura* als Künstlerin, die in Nahbeziehung zu den *artes* und der Naturkunde, aber auch zur Philosophie steht, zu figurieren – das war schon im Mittelalter weit verbreitet, ohne sie doch mit Isis/Ephesia zu identifizieren.³⁸ Um 1500 aber beginnt die *Natura* mit Isis und der Artemis Ephesia zu verschmelzen. Im Kontext des Antike-Studiums wurde die humanistische Rezeption des 11. Kapitels des *Goldenen Esels* von Apuleius mit der berühmten Schilderung eines Isis-Rituals und der visionären Apostrophe der Göttin verstärkt wirksam, ebenso wie die „Saturnalien“

³⁷ Zum Folgenden vgl. die materialreiche und sorgfältig aus den historischen Quellen gearbeitete Mainzer Dissertation von Andrea Goesch: *Diana Ephesia. Ikonographische Studien zur Allegorie der Natur in der Kunst vom 16. bis 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1996; Wolfgang Kemp: *NATURA. Ikonographische Studien zur Geschichte und Verbreitung einer Allegorie*. Phil. Diss. Tübingen 1973; Baltrusaitis: *La quête d'Isis* [wie Anm. 5].

³⁸ Vgl. dazu Mechthild Modersohn: *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zur Darstellung der personifizierten Natur*. Berlin 1997.

von Macrobius, der Isis mit der Ephesia gleichsetzt.³⁹ Ikonologisch wirksam wurde Raffaels Darstellung der *Philosophia* in den vatikanischen Stanza della Segnatura von 1509–1511. Im Deckengewölbe, an dem auch Sodoma und Jan Ruysch gemalt haben, hat Raffael vier Tondos (180 cm) geschaffen, mit Personifikationen der Theologie, des Rechts, der Poesie und der Philosophie. Die *Philosophia* – unter der Imprese *cognitio causarum* – sitzt auf einem Thron, der vorne von zwei vielbrüstigen Ephesien flankiert wird (vgl. Abb. 9). Auf ihrem linken Oberschenkel ruht waage-



(Abb. 9): Raffael: *Philosophia*. Stanza della Segnatura. Palazzo Pontific. Vatican

recht, von der Rechten gehalten, ein Codex „Naturalis“, auf dem senkrecht ein Codex „Moralis“ steht, von der Linken gehalten. Ihr in breite Quersegmente unterteiltes Kleid in Blau, Rot, Grün und Braun symbolisiert in dieser Reihenfolge die vier Elemente Feuer, Luft, Wasser und Erde, deren Zonen mit Sternen, Flammen, Fischen und Flora besetzt sind: So repräsentiert die *Philosophia* mit der Erkenntnis der Ursachen zugleich das Ganze der Natur, auf der die moralische Einsicht aufbaut.⁴⁰

Von Raffael und antiquarischen Traktaten ausgehend, wurde die Ephesia schnell zu einem Topos der Malerei und der Graphik, der Sammlungen und Kunstkammern, nördlich wie südlich der Alpen. Dabei entstand ein regelrechter Isis-Kult. Es ist, als ob die Ephesia ihr antikes

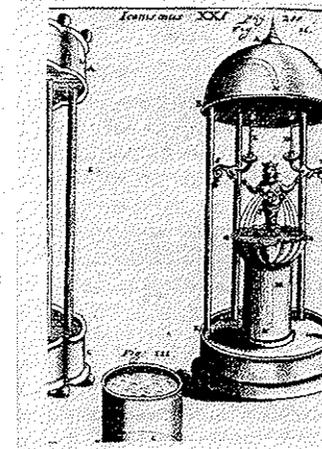
39 Apuleius: *Metamorphosen oder Der goldene Esel*. Lat. u. dt. von Rudolf Helm. Berlin 1978, Buch XI, S. 360–393; Ambrosius Theodosius Macrobius: *Saturnalia / apparatus critico instruxit in somnium Scipionis commentarios*. Hrsg. von James Alfred Willis. Stuttgart 1970, Buch I, 20.18.

40 Ausführlich dazu Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], S. 39–44.

Terrain (Patronin der Geburt, des Reichtums, der Naturfülle und -fruchtbarkeit), an dessen Stelle in Ephesos der Marien-Kult eingesetzt wurde, nicht nur zurückgewinnt, indem sie jetzt in zahllosen Geburtsdarstellungen, Tugend-Allegorien und Natur-Tableaus auftaucht. Sondern sie wurde überdies zum Referenzpunkt von Ursprungslegenden verschiedener, besonders französischer Städte und dynastischer Genealogien; sie erweiterte ihr Regime im Kontext von Astrologie, Hermetismus und Alchemie auf das gesamte Natur-Mensch-Verhältnis, den menschlichen



(Abb. 10): Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*. Rom 1652: Isis als synkretistische Magna Mater, charakterisiert nach Apuleius



(Abb. 11): Caspar Schott: *Mechanica hydraulico-pneumatica* [...]. Frankfurt a. M. 1657, S. 255, Abb. 21

Lebenslauf, auf die technische Naturbearbeitung und -veredelung, die natürlichen und künstlichen Metamorphosen, die Erkenntnis der Natur insgesamt, besonders aber auf die Kunst.⁴¹ Natürlich hatte auch der römische Polyhistor Athanasius Kircher mehrfach die Isis in den Mittelpunkt seiner hermetischen Naturlehre und seines *Oedipus Aegyptiacus*⁴² gerückt (vgl. Abb. 10), während sein jesuitischer Kollege Caspar Schott in Würzburg den in der Villa d'Este realisierten Ephesia-Brunnen, aus deren Brüsten das Lebenswasser sprudelt,⁴³ unter rein technischen Aspekten abhandelt (vgl. Abb. 11 u. 12).⁴⁴



(Abb. 12): Gillis van den Vliete: Brunnen der Artemis Ephesia (Fontana della Natura) im Garten der Villa d'Est. Um 1568

Die Korrespondenz von *Ars* und *Natura* fand in der Ephesia/Isis geradezu ihr Meta-Symbol. Dies zeigt sich etwa bei Maerten van Heemskerck nicht nur in seinem berühmten *Natura*-Kupferstich (vgl. Abb. 13) von 1572,⁴⁵ wo die Natur mehrfach modalisiert wird:

Als *multimammia* nährt sie den Menschen; als Landschaft ist sie Schauplatz auch der Zivilisation; als schwebende Weltkugel, die vom Band des Zodiakus umgürtet ist, repräsentiert sie den Kosmos, aber eben auch alle *artes* und *technica*, deren Instrumente wie eine *natura secunda* dem Erdkörper appliziert sind. In seinem Ölgemälde *Allegorie der Natur* (1567, Norton Simon Foundation, Pasadena) bildet ein gewaltiges Ephesia-Kultbild die beherrschende Mitte einer utopisch-bukolischen Weltlandschaft.



(Abb. 13): Philip Galle nach Maerten van Heemskerck: Natura. Kupferstich. 1572

Heemskerck hatte 1570 indes auch einen phantastischen Entwurf des Artemisions gestochen, der zeigt, dass er nur wenig Archäologisches von der Architektur des ephesischen Tempelbezirks wusste (vgl. Abb. 14). Vasari stattete seine beiden Häuser an prominenter Stelle mit *Ephesia*-Fresken aus.⁴⁶ Bevenuto Cellini stellte seine Siegel-Entwürfe für die Kunstakademie von Florenz ins Zeichen der *Multimammia*; und seine monumentale Bronze des Perseus mit dem abgeschlagenen Medusen-

45 Dazu Horst Bredekamp: Der Mepisch als Mörder der Natur: Das Iudicium Iovis' von Paulus Nivius und die Leibmetaphorik. In: *Vestigia Bibliae* 6 (1984), S. 261–283; Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], S. 62 f.

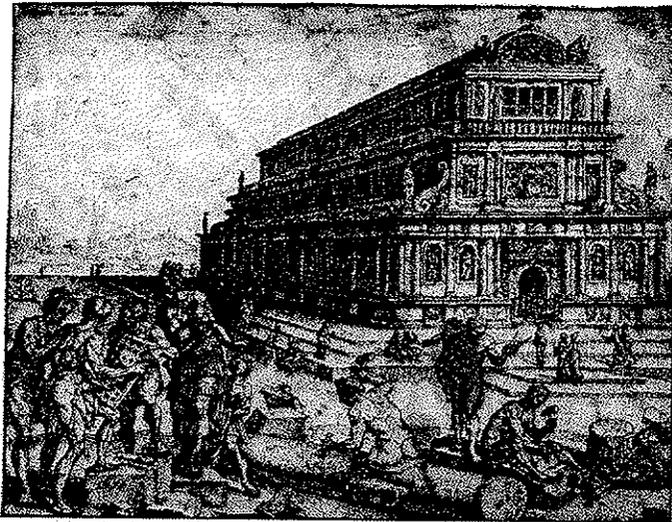
46 Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], S. 129–34 und das Kapitel „Gemalte Kunsttheorie“, S. 120–142.

41 Vgl. Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], S. 53–102.

42 Athanasius Kircher: *Oedipus aegypticus hoc est Universalis Hieroglyphicae Veterum doctrinae temporum iniuria instauratio*. Romae 1652–54.

43 Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], S. 103–10. Ephesia, aus deren Brüsten viele Wasser- oder Milchstrahlen hervorschießen, ist ein älteres Motiv, das mit der Lukrez-Tradition der Erde als Säugmutter des Menschen zusammenhängt (*Terra eius matrix est*). Interessant ist, dass dieses Bild im Mittelalter ebenfalls von Maria besetzt wurde. Darum wundert es nicht, dass frühneuzeitliche Neueditionen oder Übersetzungen von Lukrez' *De Natura Rerum* auf ihren Titelkupfern oft das Motiv der vielbrüstigen Ephesia/Isis zeigen (vgl. Cosmo Alexander Gordon: *A Bibliography of Lucretius*. London 1962, Abb. 15, 16, 18, 19, 23); vgl. Horst Bredekamp: Die Erde als Lebewesen. In: *kritische berichte* 9 (1981), H. 4/5, S. 5–37; Hartmut Böhme: „Geheime Macht im Schoß der Erde“. Das Symbolfeld des Bergbaus zwischen Sozialgeschichte und Psychohistorie. In: ders.: *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M. 1988, S. 67–144.

44 Caspar Schott: *Mechanica hydraulico-pneumatica, qua praeterquam quod aquei elementi natura, proprietas, vis motrix, atque occultus cum aere conflictus, a primis fundamentis demonstratur [...] Opus bipartitum [...] Accessit Experimentum novum Magdeburgicum [...]*. Francofurti 1657, S. 255, Abb. 21.



(Abb. 14): Heemskerck, Maerten van: Temple of Diana at Ephesus. 20,2 x 26,8 cm. Inventor 1570. Courtauld Institute of Art Galler. London

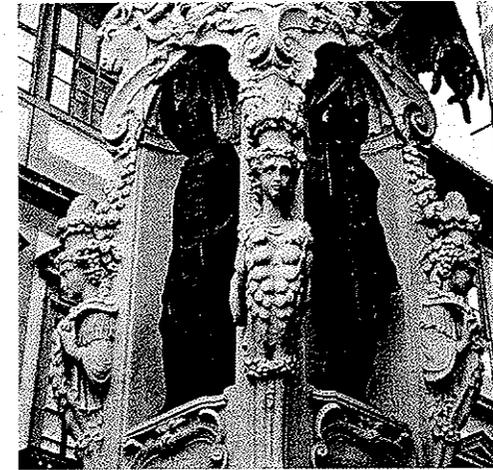
haupt in der Loggia dei Lanzi steht auf einem reich ornamentierten Piedestal, an dessen vier Ecken die Ephesia erscheint, Athene und Zeus flankierend (vgl. Abb. 15). Ephesia ist nicht nur *magna mater*, nicht nur die Mutter der Künste, sondern längst in die politische Ikonographie integriert – ein Prozess, der seinen Höhepunkt erst in der französischen Revolution finden wird. Für die Verbreitung der Artemis Ephesia sorgen daneben auch die musealen Aufstellungen ausgegrabener Standbilder wie etwa im Palazzo Giustiani zu Rom, wobei die „musisch-intellektuelle Nord-Süd-Achse“ im Zeichen der Minerva kontrapostisch gekreuzt wurde von der im Zeichen der Venus, Artemis Ephesia und des Bacchus stehenden erotisch-sinnlichen Ost-West-Achse.⁴⁷ Venus und Diana Ephesia konnten sich des Öfteren nachbarlich zusammenfinden, wie beispielhaft im repräsentativen 12-bändigen *Thesaurus antiquitatum Graecarum* des niederländischen Antiquars Jacob Gronovius (vgl. Abb. 16).⁴⁸ Es gibt zwischen 1500 und 1800 praktisch kein Wissensfeld und keine Kunst-

47 Vgl. Christina Strunck: Vincenzo Giustinianis „humor peccante“. Die innovative Antikenpräsentation in den beiden Galerien des Palazzo Giustiniani zu Rom, ca. 1630–1830. In: Silvia Danesi Squarzina (Hrsg.): Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie. Milano 2001, S. 105–114.

48 Abbildung bei Henning Wrede: Die „Monumentalisierung“ der Antike um 1700. Ruppolding 2004, Abb. 47 u. 49 (Rekonstruktion des Artemisions).

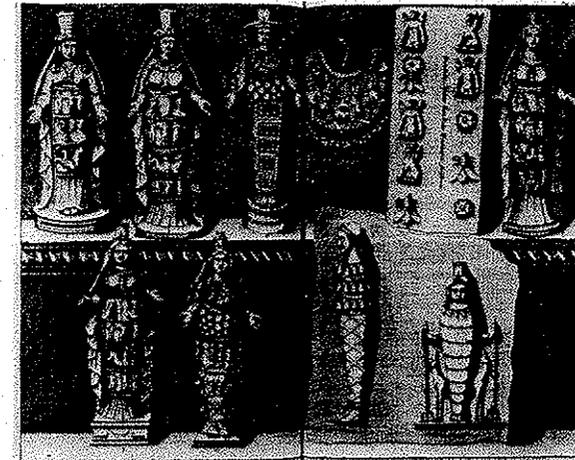
form, die nicht mit der Artemis Ephesia/Isis in Zusammenhang gebracht wurde.

Insgesamt kann man resümieren: Die Renaissance der Ephesia gehört in die Geschichte der Säkularisierung, die ihrerseits nicht ohne Mythologie



(Abb. 15): Benvenuto Cellini: Perseus. 1545–1554. Bronze. Loggia dei Lanzi. Florenz. Detail: Athene und Zeus am Piedestal zwischen Ephesien an den Eckpfeilern

auskommt. Zunächst wurde Maria zur christlichen Gottesgebäerin, die an die Stelle der ephesischen Göttin rückte. Diese Verdrängung wurde



(Abb. 16): Jacob Gronovius: Thesaurus antiquitatum Graecarum. Leiden 1697–1703, Bd. VI, 1699, S. 391

seit 1500 rückgängig gemacht. Dabei besetzte die Artemis/Isis ein viel weiteres Terrain, als ihr je in der Antike zugekommen war. Sie übertraf in ihren symbolischen Regimes auch weit die Felder, die Maria innehatte. Sie wurde einerseits selbst zum Objekt antiquarischer Erforschung, zugleich aber zum Emblem und zur Überhöhung von Wissensfeldern, die sich aus den Grenzen christlicher Dominanz befreiten, seien dies die Künste, die Wissenschaften, die Naturphilosophie oder die Politik. Der symbolische Einsatz der Ephesia belegt, dass diese Emanzipation nicht einfach als Rationalitätsgewinn zu verstehen ist, sondern dass dieser seinerseits eine Art Nobilitierung und Legitimation benötigte, und diese stellte die Ephesia bereit, die – man darf es fast so nennen – zu einer Göttin der Neuzeit avancierte.

V. Goethe, Alexander von Humboldt und die Artemis Ephesia

Abschließend möchte ich die Rolle der ephesischen Artemis im Verhältnis zwischen Goethe und Alexander von Humboldt skizzieren.⁴⁹ Hier laufen fast alle Traditionsfäden zusammen und verdichten sich historisch unwiederholbar zu einem naturphilosophisch-wissenschaftlichen Tableau, das unter das Regime der vielbrüstigen Muttergöttin gestellt wird.

1828 fand in Berlin die siebente *Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte* statt. Über 460 Wissenschaftler waren angereist. Den Großkongress hatten Alexander von Humboldt und der Zoologe Hinrich Martin Karl Lichtenstein organisiert, der 1826/27 Rektor der Berliner Universität war, Gründer des Zoologischen Museums und dessen Direktor seit 1813. Zum Kongress kam eine Gedenk-Medaille heraus, die von Friedrich Anton König, auf Anregung Humboldts, gestaltet wurde (vgl. Abb. 17).⁵⁰

Die Imprese „Certo digestum est ordine corpus“ ist ein Zitat aus den *Astronomica* des römischen Astronomen Marcus Manilius (Buch I, Vers 148). Unterhalb dieses von Humboldt ausgesuchten Wahlspruches sehen

49 Ludwig Geiger (Hrsg.): Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt. Berlin 1905. Vgl. allgemein: Herbert Scuria: Klassik und Naturforschung. Alexander von Humboldt in seinem Verhältnis zu Schiller und Goethe. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Bauwesen Cottbus 3 (1959/60), H. 1, S. 1–15; Hartmut Böhme: Goethe und Alexander von Humboldt. Exoterik und Esoterik einer Beziehung. In: Ernst Osterkamp (Hrsg.): Wechselwirkungen. Kunst und Wissenschaft zwischen Berlin und Weimar im Zeichen Goethes. Bern u. a. 2002, S. 167–193.

50 Vgl. die Studie von Wolfgang-Hagen Hein: Die ephesische Diana als Natursymbol bei Alexander von Humboldt. In: Perspektiven der Pharmaziegeschichte. Festschrift für Rudolf Schmitz zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Peter Dilg. Graz 1983, S. 31–146.



(Abb. 17): Friedrich Anton König: Avers der Medaille zur Berliner Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte. 1828

wir eine das geheimnishaft der Natur allegorisierende Sphinx, hinter welcher die vielbrüstige Artemis aufragt: mit erhobenen Händen Sol und Luna haltend, welche die polare Ordnung des Naturganzen repräsentieren, und mit dem Mauerkranz auf dem Haupt. Damit bringt Humboldt den Weimarer Goethe ins Spiel, doch so, dass dies keiner der versammelten Naturwissenschaftler bemerkt haben dürfte – wie ihnen schon rätselhaft geblieben sein mag, was sie überhaupt mit einer vorderorientalischen Fruchtbarkeitsgöttin, die nur mühsam gräcisiert wurde, und der ägyptischen Sphinx zu tun haben sollten. Oder sind es topische Anspielungen auf die grassierende Ägypten-Mode?⁵¹ Oder gar raunende Allusionen im Stile der Neuen Mythologie und Naturphilosophie der Romantiker, die Humboldt sonst stets kritisierte? Sicher nicht allein, aber wahrscheinlich konnte niemand so gut wie Humboldt beurteilen, in welchem Maß gerade im Frankreich der Revolution die Isis/Artemis Ephesia in Umlauf gekommen war: als Mutter der Natur, vor der alle Menschen gleich waren (vgl. Abb. 18), auch alle Rassen; im Natur- und Vernunftkultur der Revolution war die Göttin zu einem Emblem der politischen Tugenden und natürlichen Erziehung geworden.⁵² Im Berlin von 1828 mochte niemand mehr etwas von dem wissen, was für den frühen Revolutionsreisenden Humboldt Isis/Artemis Ephesia (an der Seite Georg

51 Die ägyptischen Motive sind zwar auch modisch, doch erinnere man sich daran, dass Alexander ursprünglich gar nicht nach Südamerika, sondern nach Ägypten reisen wollte – nur kam ihm Napoleon dazwischen.

52 Hierzu vgl. die ausführlichen Analysen von Goesch: Diana Ephesia [wie Anm. 37], S. 169–218.



(Abb. 18): Alexandre Evariste Fragonard (1732–1806) u. Allais: „Égalité“, Radierung, 1794. Bibliothèque Nationale, Paris

Forsters), den republikanischen Liberalen und Sklaverei-Kritiker,⁵³ zum Wurzelgrund seiner Überzeugung geworden war. Eher konnten einige der versammelten Naturwissenschaftler ahnen, was Humboldt sicher genau wusste, dass die vielbrüstige Naturgöttin auch zu einer Emblemfigur der Wissenschaften und des Erkenntnisstrebens allgemein geworden war. Auf dem Titelblatt zur Ausgabe der *Opera Omnia* des niederländischen Mikroskopikers Antoni van Leeuwenhoek thront die Multimammia mit Füllhorn und zur Seite geöffnetem Schleier in einem Figurenensemble, das die Natur insgesamt und die Wissenschaften repräsentiert (vgl. Abb. 19).⁵⁴

Nicht zufällig war die Ephesia auch im unterirdischen Felsengrab des erhabenen Newton-Kenotaphs von Etienne-Louis Boullée platziert.⁵⁵ Sie schmückte als Reliefdekoration das Amphitheater des Musée d'Histoire

53 Vgl. das Titelkupfer von Charles Eisen zum sklavereikritischen Buch von G.-T. Raynal: *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*. Maastricht 1771; bei Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], Abb. 162, S. 217 ff.; Alexander von Humboldt über die Sklaverei in den USA. Eine Dokumentation mit einer Einführung u. Anmerkungen hrsg. von Philip S. Foner. Berlin o. J. [1984].

54 Antoni van Leeuwenhoek: *Opera Omnia, seu Arcana Naturae, ope exactissimorum Microscopiorum detecta, experimentis variis comprobata, Epistolis ad varios illustres Viros [...] comprehensa et quator tomis distincta*. 74 Bde. Lugdunum Batavorum [J. Arnold Langerak] 1719–1730, hier: Titelkupfer von Romyn de Hooghe (zuerst 1685 gestochen für eine holländische Ausgabe). Schon hier findet sich auch die Sphinx, wie später bei Alexander von Humboldt.

55 Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], Abb. 126 f. u. S. 180 ff.



(Abb. 19): Titelkupfer von Romyn de Hooghe zu den Werken von Antoni van Leeuwenhoek, zuerst 1685, verwendet auch für die *Opera Omnia* 1719–1730

Naturelle in Paris, das Alexander oft besuchte.⁵⁶ Chodowiecki hatte die Multimammia auf das Titelkupfer von F. H. W. Martinis *Allgemeiner Geschichte der Natur* (1774) gesetzt,⁵⁷ aber auch schon für die Titelvignette der deutschen Übersetzung der Humboldt wohlvertrauten *Allgemeine[n] Historie der Natur* (1770–1774) von Georges-Louis Leclerc Buffon verwendet.⁵⁸ Artemis Ephesia/Isis zierte ferner das Titelkupfer der *Fauna Svecica* des Carl von Linné (1746) (vgl. Abb. 20),⁵⁹ die Humboldt gut kannte.

Dass die Göttin „auch als Attribut des Naturwissenschaftlers verwandt werden“ konnte, zeigt das Treppenhaus im Ostflügel des Weimarer Schlosses, das 1802 von Christian Friedrich Tieck mit Reliefdekorationen versehen wurde, auf denen sich ein Naturforscher an einen mit der Ephesia ausgestatteten Altar lehnt.⁶⁰ Johann Gottfried Schadow, mit Humboldt wohl bekannt, hatte wenig nach dem Berliner Kongress eine Entwurfszeichnung gefertigt, auf der zu beiden Seiten des Kultbildes eine

56 Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], Abb. 38 u. S. 196.

57 Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], Abb. 168 u. S. 226.

58 Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], Abb. 170 u. S. 227.

59 Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], Abb. 169 u. S. 227.

60 Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], S. 227 f.; zur Ephesia als Emblemfigur der Wissenschaften vgl. S. 219–230.



(Abb. 20): Titelpuffer zu Carl von Linné: *Fauna Svecica Sistens Animalia Sveciæ Regni*. Stockholm 1761.

Ephesia „Vertreter künstlerischer und wissenschaftlicher Berufsgruppen“ arrangiert sind.⁶¹ Dies erinnert unmittelbar an das (nur noch auf Kupferstichen erhaltene) Fakultäten-Fresko der neuen Universität Bonn von Jacob Götzenberger, der die thronende *Philosophia* mit zwei Ephesien umgibt, ein Motiv, das dem Deckenmedaillon von Raffael in den Stanza della Segnatura in Rom entnommen war.⁶² Unmittelbar vor Augen war Humboldt in Berlin die Ephesia als zentrale Emblemfigur auf dem Relieffries von Friedrich Gilly an der 1798–1802 erbauten Berliner Münze.⁶³ Sicher war Humboldt neben diesen naturwissenschaftlichen und politischen Semantiken der Isis/Artemis auch bekannt, dass sie als Mutter der Künste figurierte. So traf er mit seinem Medaillon zum Berliner Kongress in die Mitte der Ephesia-Ikonologie seit der Renaissance, besonders aber ihrer neuerlichen Konjunktur um 1800. Das erklärt indes noch nicht die versteckte Goethe-Allusion.⁶⁴

61 Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], S. 162 u. Abb. 115.

62 Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], S. 157–61, Abb. 114; zu Raffael S. 39–44 u. Abb. 40.

63 Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], S. 165 f u. Abb. 118. Dazu passt, dass schon das antike Artemision eine Münze war.

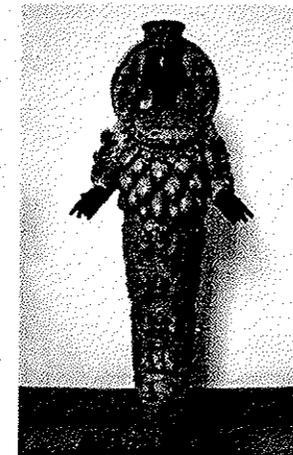
64 Immerhin hatte Humboldt in der Eröffnungsansprache, in der er neben Olbers, Sömmering und Blumenbach auch Goethe in die Quadriga deutscher Leitwissenschaftler aufgenommen (Alexander von Humboldt: Rede, gehalten bei der Eröffnung der Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte in Berlin am 18. September 1828. Berlin 1828).

Nach seiner großen Reise nahm Humboldt am 6. Februar 1806 erstmals wieder mit Goethe Kontakt auf – von Berlin aus, wo er in der Akademie die *Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse* (30. Januar 1806) vorgelesen hatte. Diesen Vortrag übersandte er Goethe, und dieser rezensiert enthusiastisch in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* (14.3.1806). In seinem Begleitbrief kündigte Humboldt weitere Dedikationen an:

In den einsamen Wäldern am Amazonasflusse erfreute mich oft der Gedanke, Ihnen die Erstlinge dieser Reisen widmen zu dürfen. Ich habe diesen fünfjährigen Entschluß auszuführen gewagt. Der erste Teil meiner Reisebeschreibung, das Naturgemälde der Tropenwelt, ist Ihnen zugeeignet. Mein Freund Thorwaldsen in Rom, ein ebenso großer Zeichner als Bildhauer, hat mir eine Vignette entworfen, welche auf die wunderbare Eigentümlichkeit Ihres Geistes, auf die von Ihnen vollbrachte Vereinigung von Dichtkunst, Philosophie und Naturkunde anspielt.⁶⁵

Humboldt war zuvor in Italien gewesen, hatte seinen Bruder in Rom wiedergesehen, war nach Neapel geeilt, um den gerade aktiven Vesuv zu besteigen; er besichtigte die Sammlungen Neapels und sah dort auch die spätantike („schwarze“) Artemis von Ephesos (vgl. Abb. 21). Fast zwei Jahrzehnte zuvor hatte Goethe dieselben Orte aufgesucht.

Bertel Thorwaldsen traf er im Haus seines Bruders in Rom. Aus dieser Konstellation heraus erfolgte die deutlich an die neapolitanische Artemis angelehnte Gestaltung der Titelvignette der *Ideen zu einer Geographie der Pflanzen* (1807) (vgl. Abb. 22) mit der Widmung „An Goethe“: Ein tak-



(Abb. 21): Spätantike Kopie der Artemis Ephesia (Nationalmuseum Neapel)

65 Humboldt an Goethe vom 6.2.1806. In: Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt. Berlin 1909, S. 297.



(Abb. 22): R. U. Massard (fec.) und B. Thorwaldsen (inv.): Titelvignette zu Humboldts „Ideen zur Geographie der Pflanzen“. 1807

tisches Manöver. Denn Humboldt hatte geplant, seinen „Erstling“ nach der Reise Schiller zu widmen.⁶⁶ Nun war Schiller aber wenige Monate zuvor gestorben. Und so schaltete Alexander ad hoc auf Goethe um – nicht ohne seinen Entschluss zurückzudatieren und an den Amazonas zu verlegen. Goethe nahm die Widmung dankbar auf (vgl. dessen Brief an Alexander v. 3. April 1807), empfand sie als hohe Ehrung und notiert, noch 1820, in den Schriften *Zur Morphologie*:

Sollte jedoch meine Eitelkeit einigermaßen gekränkt sein, daß man weder bei Blumen, Minern, noch Knöchelchen meiner weiter gedenken mag, so kann ich mich an der wohltätigen Teilnahme eines höchst geschätzten Freundes genugsam erholen. Die deutsche Übersetzung seiner Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropenländer sendet mir Alexander von Humboldt mit einem schmeichelhaften Bilde, wodurch er andeutet, daß es der Posie auch wohl gelingen könne, den Schleier der Natur aufzuheben; und wenn Er es zugesteht, wer wird es leugnen?⁶⁷

Hatte Goethe wohl bemerkt, dass die etwas frühere französische Ausgabe natürlich nicht Goethe, sondern den Pariser Botanikern Antoine Laurent de Jussieu (1748–1836) und René Desfontaines (1750–1833) gewidmet war? In der deutschen Vignette erscheint Goethe unter der Gestalt Apolls, der die Lyra hält und die ephesische Diana enthüllt. Zu

66 Humboldt an Cotta am 24.1.1805 (als Schiller noch lebte). Nachweis bei Kurt R. Biermann: Goethe in vertraulichen Briefen Alexander von Humboldts. In: Goethe-Jahrbuch 102 (1985), S. 19, Anm. 30.

67 HA XIII, 115.

ihren Füßen angelehnt die Steinplatte: „Metamor.[phose] der Pflanzen“: Dies war das einzige wissenschaftliche Werk Goethes, das Humboldt lebenslang schätzte.

Die Enthüllungsgeste Apolls war Anlass dafür, dass in der Statue immer wieder Isis statt der ephesischen Artemis gesehen wurde.⁶⁸ Vielleicht liegt darin eine verdeckte Spur, dass die Widmung eigentlich an Schiller gehen sollte: Dessen Gedicht *Das verschleierte Bild von Sais* behandelt jenen Vorgang von Verhüllung und Enthüllung der Naturgöttin Isis. Isis anstelle der ephesischen Artemis zu identifizieren, mag auch damit zusammenhängen, dass die ägyptische Isis im Rahmen der romantischen Naturwissenschaft und Philosophie in hohem Ansehen stand, so dass etwa Lorenz Oken das von ihm 1817 gegründete Wissenschaftsorgan *Isis* nannte.⁶⁹

Mag die unterdrückte Schiller-Widmung wie ein Palimpsest nun durchscheinen oder nicht – gewiss ist, dass Humboldt mit der ephesischen Artemis Goethe richtig adressiert hatte. In Antwort auf Friedrich Heinrich Jacobis christliche Schrift *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung* (1811) schrieb Goethe 1812 das Gedicht *Groß ist die Diana der Epheser*. Goethe benutzt als Titel das Zitat aus Apostelgeschichte 19,23–40 mit dem Bericht über den Aufruhr der Silberschmiede. Hierauf nimmt Goethe Bezug, wenn er im Gedicht den „alten Künstler“, der lebenslang am Bild der Göttin arbeitet, ungerührt vom *bilderlosen* Christus-Kult weiter skulpturieren lässt. Am 10. Mai 1812 schrieb Goethe an Jacobi:

Ich bin nun einmal einer der ephesischen Goldschmiede, der sein ganzes Leben im Anschauen und Anstaunen und Verehrung des wunderwürdigen Tempels der Göttin und in Nachbildung ihrer geheimnisvollen Gestalten zugebracht hat, und dem es unmöglich eine angenehme Empfindung erregen kann, wenn irgend ein Apostel seinen Mitbürgern einen anderen und noch dazu formlosen Gott aufdringen will.⁷⁰

68 Diese Verwechslung von Artemis Ephesia und Isis wird auch erwähnt von dem um 1800 als Standard geltenden Benjamin Hederich (*Gründliches mythologisches Lexicon*, bearbeitet von Johann Joachim Schwaben. Leipzig 1770, z. B. Sp. 915). Mit Isis kommt eine ägyptische Komponente in die Artemis-Tradition, die zur Ägypten-Mode um 1800, besonders nach der Napoleon-Kampagne, gut passt.

69 Es ist aufschlussreich, dass gerade im Zusammenhang der Naturwissenschafts-Allegorien die Ephesia mit der Isis und damit auch mit dem Schleier und dem Enthüllungsgestus verbunden wurde: Wissenschaft ist Entschleierung der Wahrheit von Natur. Vgl. Goesch: *Diana Ephesia* [wie Anm. 37], S. 219–226 u. Abb. 164–167. Auch hier nimmt Humboldt bei seiner Goethe gewidmeten Titelvignette einen ikonologischen Topos auf.

70 Johann Wolfgang Goethe: *Goethes Werke* (WA), Abt. IV, Bd. 23, S. 7. Vgl. Goethes Gedicht *Genius die Büste der Natur enthüllend* (Februar/März 1826): „Bleibe das Geheimnis teuer! / Laß den Augen nicht gelüsten. / Sphinx-Natur, ein Ungeheuer, / Schreckt sie dich mit hundert Brüsten. // Suche nicht verborgene Weihel! / Unterm Schleier laß das Starre! / Willst du leben, guter Narre, / Sieh nur hinter dich ins Freie.“

Goethe bekennt sich hier als *Heide*, weil er *Künstler* und somit auf die in den paganen Gottheiten symbolisch dargestellte Natur nachbildend bezogen ist. Er bekennt sich mithin als ein Idolater, der die *Immanenz* des Heiligen in der Natur gestaltet. Humboldt hatte mit der Titel-Vignette das Selbstbild Goethes glänzend getroffen. Dabei ist die Figuration des klassizistisch gestalteten Apolls, als Gott der Form und der Kunst, und der Artemis, unter deren Namen eine archaische Fruchtbarkeitsgöttin verehrt wird, sprechend genug. Dieser Göttin gelten in der *Klassischen Walpurgisnacht* von *Faust II* die großen Verse des Anaxagoras:

Du! droben ewig Unveraltete,
Dreiamig-Dreigestaltete,
Dich ruf ich an bei meines Volkes Weh,
Diana, Luna, Hekate!
Du Brusterweiternde, im Tiefsten Sinnige,
Du Ruhigscheinende, Gewaltsam-Innige,
Eröffne deiner Schatten Schlund,
Die alte Macht sei ohne Zauber kund!⁷¹

Der vorsokratische Naturphilosoph Anaxagoras ist in *Faust II*, als Gegenspieler von Thales, der Vertreter vulkanistischer Erdentstehungstheorien – also eben jener von Goethe hartnäckig bekämpften Auffassung, von welcher sich Alexander während seiner Amerika-Reise durch das Studium der Anden und des dortigen Vulkanismus überzeugt hatte. Hier in *Faust II* erscheint der Katastrophismus der vulkanistischen Theorie im Zeichen jener archaischen Mutter-Göttin, Herrin über Leben und Tod, über unterirdische Gewalten und himmlische Katastrophen, woran die „Ordnung der Natur“ (V. 7913) zuschanden werden kann: wahrlich eine „wilderer“ Göttin als diejenige, die Iphigenie aus Diana machen will.

In der Vignette Massards von 1807 entspricht es den Auffassungen Goethes, wenn es der ‚klassische‘ Apoll ist, in dessen Hand die Aufdeckung des Schleiers der archaischen Natur ruht: Erst dadurch wird das, was an der von Brüsten umgürteten Göttin monströs und erhaben zugleich ist – wahrlich *fascinosum et tremendum* –, erst durch Apoll also

// Anschau, wenn es dir gelingt / Daß es erst ins Innre dringt, / Dann nach außen wiederkehrt, / Bist am herrlichsten belehrt.“ Es wird angenommen, dass dieses Gedicht sich auf den Entwurf von Thorwaldsen *Der Genius der Poesie entschleiern das Bild der Natur* bezieht, das Humboldt als Titelblatt verwendet. Das Goethe-Gedicht steht innerhalb der Sammlung Gedichte zu symbolischen Bildern (Goethe: *Sämtliche Werke* seines Schaffens. Münchener Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter u. a. Bd. 13,1. Hrsg. von Gisela Henckmann u. Irmela Schneider. München 1992, S. 129). Vgl. J. Collin: Untersuchungen über Goethes Faust in seiner ältesten Gestalt. Diss. Gießen 1892 (<http://www.gutenberg.org/dirs/1/4/2/2/14223/14223-h/14223-h.htm>).

71 Goethe: *Faust – Texte*. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Friedmar Apel u. a., Band 7/1: Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt a. M. 1994, VV. 7902–7909, S. 314 f.

wird die Natur zu einer Gabe und Erkenntnis, zur *ästhetischen Form*. Klassizismus ist Bändigung des „wildem Ursprungs“ (Walter Burkert) dessen, was er darstellt. Das hatte der wissensdurstige *Hierophant* Schillers vor der verschleierte Isis nicht verstanden, als er, den Schleier lüftend, vor dem Bild der Wahrheit besinnungslos, stumm und melancholisch wird und stirbt.

Da ist Humboldt von anderer Statur. 1847 wird anlässlich des Erscheinens des II. Bandes des *Kosmos* eine Medaille Humboldt zu Ehren aufgelegt, entworfen von Peter von Cornelius. Auf dem Avers ein Profil Humboldts, auf dem Revers dagegen finden wir unter der Imprese *Kosmos* erneut die ephesische Artemis von 1807, versehen mit dem Strahlennimbus, zu Füßen eine Sphinge (vgl. *Abb. 23*). Ihr lüftet den Schleier nicht mehr Apoll (sprich: Goethe), sondern ein geflügelter Genius, versehen mit einem Himmelsfernrohr und dem Senkblei zur Meerestiefenmessung, das ins fischdurchtummelte Meer hinunterreicht. Umkreist wird die Szene von einem Kranz Pflanzen und dem Zodiakus. Entscheidend ist, dass an die Position des klassizistischen Musen-Gottes eine Allegorie der Naturwissenschaften gerückt ist. Es ist *Humboldt selbst*, der hier kraft messender Intelligenz (nicht etwa kraft ästhetischer Kreativität) die Geheimnisse der Natur entschleiern. Die Medaille zeigt exakt vier Jahrzehnte nach der Widmungs-Vignette an Goethe einen epochalen Um



(Abb. 23): Peter v. Cornelius u. Karl Fischer: Revers der Medaille auf Alexander von Humboldt 1847

schwung an: von der *Kunst*, die die Einheit der Natur ästhetisch darzustellen vermag und in Goethes Heros-Natur⁷² ihr künstlerisches Organ gefunden hatte, zur empirischen Naturwissenschaft, die den Kosmos instrumentell vermisst und in Humboldt ihren Repräsentanten hat.

72 So Alexander – durchaus negativ gemeint – über Goethe im Brief an Georg von Cotta am 5. Mai 1839, wo er, letzteren gegenüber Schiller abwertend, schreibt: „Das war ein Mensch, mehr menschlich als Goethe, dessen Heros-Natur mir innerlich stets fremder blieb.“ In: Kurt-R. Biermann: Goethe in vertraulichen Briefen Alexander von Humboldts [wie Anm. 66], S. 19 f.

Beispielgebend. Die Bibel und ihre Erzählformen

I.

Was den großen philosophischen Konzepten wie Wahrheit, Geschichte und Fortschritt erst im Laufe des 20. Jahrhunderts widerfuhr – ihre Diskreditierung als „große Erzählungen“ –, hatte die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments viel früher durchlaufen.¹ Schon in der Spätantike, verstärkt dann in der frühen Neuzeit wurde die Geltung und Verbindlichkeit einzelner biblischer Texte oder sogar des gesamten Korpus immer wieder massiv in Zweifel gezogen. Nicht zuletzt dadurch, dass man sie, den Mythen und Sagen gleichgestellt, als literarische Dokumente kollektiver Imaginationen betrachtete und sich damit ihres Anspruches entledigte, unmittelbare Manifestation göttlichen Wortes zu sein. Ein alter Streit, den textkritische und dogmatische Lektüre innerhalb der Theologie seit vielen Jahrhunderten austragen: Kann die Verlautbarung göttlicher Wahrheit zugleich historisch und ästhetisch kontingent, ein mit mancherlei Reizen und Mängeln behaftetes Produkt menschlicher Verfälschung sein?

Die in den biblischen Schriften niedergelegten Geschichten, Glaubensaussagen und Verheißungen als Literatur bzw. wie hier *als Narrationen* zu betrachten, scheint mehr oder minder zwingend zu implizieren, sie damit ins Reich der Dichtung und also der bloßen Fiktion zu verweisen. Die Dichter lügen, denn das ist ihr Metier; so das bekannte, schon in der Antike zum Gemeinplatz verkürzte Argument einer in Platons *Politeia* weitaus differenzierter entfalteten Mimesis-Kritik. Als im Jahre 1605 die erste Ausgabe des *Quijote* von Cervantes erschien, einem Roman, in dem zwischen der Fiktionswelt der Ritterromane und der prosaischen Wirklichkeit eine scharfe, wenngleich selbstreflexive Grenze gezogen wird, suchten die spanischen Behörden die Ausfuhr dieses unerhörten Werkes in ihre amerikanischen Kolonien nach Kräften zu unterbinden, um dort unter ihren neuen Glaubenssubjekten die Intaktheit der katholischen

1 Bibelstellen werden im Haupttext fortlaufend nachgewiesen und nach folgender Ausgabe zitiert: Stuttgarter Erklärungsbibel. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Hrsg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttgart 1992.

Publikationen zur
Zeitschrift für Germanistik
Neue Folge

Band 13

Das Buch der Bücher – gelesen

Lesarten der Bibel in
den Wissenschaften und Künsten

Herausgegeben von

Steffen Martus
Andrea Polaschegg



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dab.de> abrufbar.

Herausgegeben von der
Philosophischen Fakultät II / Germanistische Institute
der Humboldt-Universität zu Berlin

Redaktion:
Prof. Dr. Werner Röcke
(Geschäftsführender Herausgeber)
Dr. Brigitte Peters
<http://www2.hu-berlin.de/zfgerm/>

Sitz:
Mosse-Zentrum, Schützenstr. 21, Zi: 321
Tel.: 0049 30 209 39 609 – Fax: 0049 30 209 39 630

Redaktionsschluss: 1. 10. 2005

Abbildung auf dem Umschlag:
Neapolitanische Prachtbibel, Cod. 1191, Detail aus fol. 3v:
Aus: Im Anfang war das Wort. Glanz und Pracht illustrierter Bibeln.
Hrsg. von Andreas Fingernagel, Taschen Verlag, Köln u. a. 2003.

Bezugsmöglichkeiten und Inseratenverwaltung:
Peter Lang AG
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Moosstrasse 1
CH – 2542 Pieterlen
Tel.: 0041 32 376 17 17 – Fax: 0041 32 376 17 27

ISSN 1424-7615
ISBN 3-03910-839-5

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2006
Hochfeldstrasse 32, Postfach 746, CH-3000 Bern 9
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Alle Rechte vorbehalten.
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

STEFFEN MARTUS und ANDREA POLASCHEGG Das Buch der Bücher – gelesen Einleitung	7
HERMANN DANUSER Mischmasch oder Synthese? Der „Schöpfung“ psychagogische Form	17
HORST WENZEL Noah und seine Söhne oder Die Neueinteilung der Welt nach der Sintflut	53
GUSTAV SEIBT Jaakobs Gott	85
RUDOLF PREIMESBERGER „Und in meinem Fleisch werde ich meinen Gott schauen“ Biblische Regenerationsgedanken in Michelangelos „Bartholomäus“ der Cappella Sistina (Hiob)	101
ANGELIKA NEUWIRTH Hebräische Bibel und Arabische Dichtung Mahmud Darwishes palästinensische Lektüre der biblischen Bücher Genesis, Exodus und Hohelied	119
MATTHIAS KÖCKERT Abraham: Ahnvater, Fremdling, Weiser Lesarten der Bibel in Gen 12, Gen 20 und Qumran	139
ERNST OSTERKAMP Judith Schicksale einer starken Frau vom Barock zur Biedermeierzeit	171
WERNER RÖCKE Die Danielprophetie als Reflexionsmodus revolutionärer Phantasien im Spätmittelalter	197

LUTZ DANNEBERG Von der Heiligen Schrift als Quelle des Wissens zur Ästhetik der Literatur (Jes 6,3; Jos 10,12–13)	219
VERENA OLEJNICZAK LOBSIEN Biblische Gerechtigkeit auf dem Theater? Shakespeare und Matthäus 7,1–5	263
GEORG WITTE Majakovskij – Jesus Aneignungen des Erlösers in der russischen Avantgarde	287
HELMUT PFEIFFER Salome im Fin de Siècle Ästhetisierung des Sakralen, Sakralisierung des Ästhetischen	303
HANS JÜRGEN SCHEUER Hermeneutik der Intransparenz Die Parabel vom Sämann und den vierlei Äckern (Mt 13,1–23) als Folie höfischen Erzählens bei Hartmann von Aue	337
HARTMUT BÖHME Apostelgeschichte 19,23–20,1 Artemis Ephesia, christliche Idolen-Kritik und Wiederkehr der Göttin	361
ALEXANDER HONOLD Beispielgebend. Die Bibel und ihre Erzählformen	395
RICHARD SCHRÖDER Zum Gleichnis vom Unkraut unter dem Weizen (Mt 13,24–30)	415
DANIEL WEIDNER Geist, Wort, Liebe Das Johannesevangelium um 1800	435
<i>Anhang</i>	
Siglen	471
Auswahlbibliografie	473
Zu den Autorinnen und Autoren	477
Register der biblischen Namen	481
Personenregister	483