



FRIEDRICH SCHRÖDER
Vom Verführer zur Weisheit



Tiefenpsychologische Beiträge
zur Symbolik in Literatur und Mythologie

opus magnum 2005
Alle Rechte beim Verfasser

(Abbildung: "Das Champagnerlied" von Max Slevogt, 1902, Öl auf Leinwand,
Stuttgarter Staatgalerie)

INHALT

[Literatur, Symbolik und Analytische Psychologie](#)

[Ankh, das Kreuz des Lebens](#)

[Die Gorgo](#)

[Die Kuh](#)

[Das Schwein](#)

[Der Sündenbock](#)

[Der Verführer, Don Juan](#)

[Die Weisheit](#)

[Bibliografie](#)

Literatur, Symbolik und Analytische Psychologie

{1} Der Begriff „Literatur“ ist ein seit dem 16. Jahrhundert bezeugtes und bis ins 18. Jahrhundert im umfassenden Sinne von „Wissenschaft“ gebrauchtes Fremdwort und beruht auf einer gelehrten Entlehnung aus Lateinisch „litteratura“ = „Buchstabenschrift, Sprachkunst“. Als „Schrifttum“ beinhaltet er alles Aufgeschriebene bzw. Gedruckte, also dem Wortsinn nach den gesamten Bestand an Schriftwerken jeder Art einschließlich Fachliteratur und wissenschaftlicher Arbeiten über alle Gebiete, z.B. Briefe, Wörterbücher, Abhandlungen, Zeitungsartikel, Urkunden etc. Seit dem 18. Jahrhundert unterschied man mit der Bezeichnung „Belletristik“ von Französisch „belles lettres“ (= „schöne Wissenschaften“) die schöngeistige Literatur mit Einschluß der Unterhaltungsromane von der wissenschaftlichen oder sachbezogenen Verwendung des Ausdrucks. Diese sog. „schöne“ Literatur im engeren Sinne ist keine zweckgebundene und vom Gegenstand ausgehende Mitteilung von Gedanken, Erkenntnissen, Wissen und Problemen, sondern besteht aus sich heraus und ruft eine eigene Gegenständlichkeit hervor, wird durch eine besondere formale, ästhetische Gestaltung zum Sprachkunstwerk und erreicht in der Dichtung ihre höchste Form. Als solche umfasst sie außerdem über den Wortsinn des schriftlich Niedergelegten hinaus auch das vorliterarische, mündlich Überlieferte wie Mythos, Sage, Märchen, Sprichwort oder Volkslied.

{2} Das neuhochdeutsche Wort „dichten“ geht über Mittelhochdeutsch „tīhten“ auf Althochdeutsch „dihton“ (= „schreiben, schriftlich abfassen, ersinnen“) zurück, das aus Lateinisch „dictare“ (= „zum Nachschreiben vorsagen, vorsagend verfassen“) entlehnt ist und das Otfried von Weißenburg als erster im neunten Jahrhundert für poetische Tätigkeit gebrauchte. Neben der allgemeinen Bedeutung „ein Schriftwerk verfassen“, die sich bis ins 17. Jahrhundert hielt, zeigt schon Mittelhochdeutsch „tīhten“ den heutigen Sinn „Verse machen“. Daraus ist das Wort „Dichter“ abgeleitet, das erstmals im Spielmannsepos „König Rother“ aus dem zwölften Jahrhundert als „tīhtaere“ erscheint. Dieser Ausdruck war damals wenig üblich und blieb selten, bis er im 18. Jahrhundert als Ersatz für das verflachte „Poet“ neu belebt wurde. Das spätmittelhochdeutsche Wort „tīhtunge“ (= „Diktat, Gedicht“) wird erst neuhochdeutsch zur Bezeichnung der Dichtkunst und des dichterischen Werks. Dichtung im heutigen Sinne ist als Teilgebiet der Literatur die höchste Kunstform der Sprache. In ihr verschmelzen die umgangssprachlich vorgegebenen Bedeutungsvorstellungen mit der Stimmungshaftigkeit und vielschichtigen Sinnfülle der Worte und Klänge zu letztgültiger, unauflöslicher Formeinheit und dienen der wesenhaften Erhellung und bildstarken Verdichtung tiefster existenzieller Zusammenhänge. Dies gelingt dem Dichter vor allem durch Symbolbildung, d.h. durch mehr oder weniger bewusst gestaltete Setzung von Sinnbildern innerhalb seines Werkes.

{3} Das seit dem 15. Jahrhundert bezeugte Fremdwort „Symbol“ ist aus Lateinisch „symbolum“ und Griechisch „symbolon“ (= „Kennzeichen, Zeichen“) entlehnt bzw. übernommen. Das Grundwort hierzu ist das griechische Verb „sym-bállēin“ in der Bedeutung von „zusammenwerfen, vereinigen, verbinden, vergleichen, schließen, erraten“. Es bezeichnet eigentlich ein

zwischen Freunden oder Verwandten vereinbartes Erkennungszeichen, bestehend aus Bruchstücken (z.B. eines Ringes, einer Tafel oder einer Münze), die „zusammengefügt“ ein Ganzes ergeben und dadurch die Verbundenheit ihrer Besitzer erweisen. Auf dichterischer Ebene ist das Symbol eine bildhafte Gestaltung, die durch ihre eindringliche Wirkung auf Gefühl und Phantasie Blicke in Tiefen mit einem großen Reichtum an Beziehungsvielfalt eröffnet. Im literarischen Kunstwerk erscheint es so als sinnlich gegebenes und fassbares, sinnträchtiges Zeichen, das über sich selbst hinaus auf einen höheren, abstrakten Bereich verweist. Dieses Sinn-Bild sucht als andeutender Ersatz für ein geheimnisvolles, undarstellbares und hinter der empirischen Erscheinungswelt liegendes Vorstellungsgebilde dessen weiten seelischen Gehalt im Bild zu erschließen, ohne ihn darin jemals ganz ausschöpfen zu können. Daher gibt es innerhalb eines poetischen Textes oft einzelne Elemente oder Partien, die der Realitätsebene und gleichzeitig der Sinnggebungsebene angehören. Durch mehrere in einer Dichtung wirksame symbolische Handlungsfaktoren und Dingsymbole, die ihrerseits mehrfach auftauchen können, entsteht ein das Werk einerseits durchdringendes, andererseits überwölbendes Symbolgeflecht, das die Bedeutung, auf die es verweist, zugleich durch sich selbst repräsentiert. Diese Doppel- und Mehrdeutigkeit macht das Wesen des literarischen Symbols aus und entzieht es dem Zugriff begrifflich eindeutig festlegender Interpretation. Träger des Sinnbilds können einzelne Personen oder Gegenstände sein, die durch ihr Auftreten an hervorgehobener Stelle oder leitmotivische Wiederholung bedeutsam werden, aber auch die Sprache selbst, die durch ihre Bildkraft höhere Zusammenhänge durchscheinen lässt.

{4} Die inhaltlichen Funktionen des Symbols wechseln mit dem Gestaltungsziel der Epochen: In Mittelalter und Barock steht es für Heilswahrheit und göttliche Weltordnung, in Sturm- und Drang, Klassik und Romantik für Kraft, Tiefe und Geheimnis sowie im modernen Symbolismus für Ichaussprache und persönliches Erleben. Ebenso ändert sich die Bezugsweite des Symbols von der eindeutigen Beziehung auf das Glaubensgeschehen im Mittelalter, über die vieldeutige Unsagbarkeit und Unendlichkeit im Idealismus bis zur Unverbindlichkeit des Bedeutungszusammenhangs im Symbolismus. Am Wendepunkt der Entwicklung von der christlichen Tradition zur profanen Moderne steht Goethe mit seiner Symbolauffassung. Bei ihm halten sich Bild und Gedanke noch die Waage. Das Sinnbild ist für ihn der völlige Zusammenfall eines besonderen Falles und einer allgemeinen Idee. Es dient ihm dazu, das Göttliche bzw. das durch die Natur Offenbarte auszudrücken und das scheinbar Zufällige ins Gültige zu erheben. Am Ende von „Faust II“ ist „alles Vergängliche [...] nur ein Gleichnis“. Goethe hält nicht nur die Kunst als Gesetz in der Erscheinung, sondern alle Dinge dieser Welt für symbolisch, weil das Ewige sich im Irdischen, in der kosmischen Ordnung sich die „Gott-Natur“ darstellt. Seine „klassische“ Symbolinterpretation beeinflusst noch heute die Diskussion über das literarische Sinnbild in den Geisteswissenschaften.

{5} Im Bereich der Komplexen Psychologie hat sich C.G. Jung mit dem Thema der Literatur ausführlich in seinen beiden Aufsätzen „Über die Beziehungen der Analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk“ von 1922 und „Psychologie und Dichtung“ von 1930 beschäftigt. Zunächst geht er in der erstgenannten Schrift auf die „kausal-reduktive“ Literaturinterpretation der Psychoanalyse ein. Sigmund Freud bezieht den Inhalt der Dichtung auf konflikthafte emotionale Erlebnisse der biographischen Vergangenheit des Autors und reduziert damit das Kunstwerk auf Kindheitstraumata des Dichters und daher auf Psychopathologie. Sein Ausgangspunkt ist das „persönliche Unbewusste“, das nur aus Verdrängungen der Lebensgeschichte des Literaten besteht. Jung nennt Kunstwerke, die nur aus dieser Quelle stammen und sich in der Biographie und den neurotischen Symptomen des Schriftstellers erschöpfen, „symptomatische“ Literatur. Für ihn hat quasi nicht-symptomatische Dichtung ihre Wurzeln im „kollektiven Unbewussten“, das archaische, universelle Inhalte in sich trägt und sie dem Kunstwerk aus seiner Tiefe jenseits der individuellen Persönlichkeit des Autors mit ihrer spezifischen Problematik zukommen lässt.

{6} Der tiefenpsychologische Verfechter einer „konstruktiven“ oder „synthetischen“ Literaturbetrachtung teilt kunstvoll gestaltete Dichtung, die für ihn allein aus dem „überpersönlichen“ Unbewussten hervorquillt, noch einmal in „introvertierte“ bzw. „psychologische“ Kunstwerke einerseits und in „extravertierte“ bzw. „visionäre“ Dichtung andererseits auf. Erstere bewegen sich nach Jung innerhalb der Grenzen des alltäglichen Bewusstseins und sind dementsprechend allgemein verständlich; letztere gehen jedoch darüber in der Weise hinaus, als der konkrete Gehalt der „visionären“ Texte nur Mittel zur Darstellung eines übergeordneten Inhalts ist und damit quasi symbolisch verstanden werden muss. Den Schöpferdrang des Künstlers, der alles Menschliche an sich reißt und in den Dienst des Werkes stellt, nennt Jung einen autonomen Komplex. Dieser führt als abgetrennte Teilseele im Unbewussten ein selbständiges, dem Bewusstsein entzogenes psychisches Leben und setzt das Ich zeitweise außer Kraft, um sich in dessen literarischen Produktionen schöpferisch Ausdruck zu verschaffen. Dahinter verbergen sich nach Auffassung der Analytischen Psychologie immer wieder spontan auftretende geistige Urbildformen, die im letzten Grunde die künstlerische Phantasie beherrschen und nur im gestalteten Stoffe als regulative Prinzipien seiner Gestaltung erscheinen: die sog. Archetypen des kollektiven Unbewussten. Diese urtümlichen Bilder wiederholen sich im Laufe der Geschichte da, wo sich die schöpferische Phantasie frei betätigt, und sind daher in erster Linie mythologische Figuren.

{7} Jung zitiert auch in diesem Kontext einen Satz von Gerhard Hauptmann: „Dichten heißt, hinter den Worten das Urwort

erklingen lassen.“ Hierzu passt eine historisch konkreter auf die Germanen bezogene Definition von Jacob Grimm, der die alte Dichtkunst als „ein heiliges, zu den Göttern unmittelbar in Bezug stehendes, mit Weissagung und Zauber zusammenhängendes Geschäft“ bezeichnet. Ähnliches meint Jung, wenn er den Autor als „Seher“ oder „Weisen“ betrachtet, der archetypische Ausdrucksformen in seinem Werk nicht mit Absicht produziert, sondern nur „schaut“. Der Dichter schafft dadurch Kunst, dass er in einem Akt der Ekstase Kontakt mit den bewusstseinsstranszendenten Mächten des kollektiven Unbewussten hat und dies visionär artikuliert. Damit rückt er in die Nähe des schamanistischen, magischen „Sehers“ und „Propheten“. Nach „Über die Beziehungen der Analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk“ spricht Jung in „Psychologie und Dichtung“ von einem „Urerlebnis“ oder einer „Urvision“, die den Künstler mit den archaischen Tiefen der Kollektivseele verbindet, aus der er für sein Werk schöpft und deren dunkle Natur der mythologischen Gestalten bedarf, um sich darin auszudrücken. Durch seine Kunst ist der Dichter im tiefsten Sinne Instrument der Urvision, die ihn mit den heilsamen und erlösenden Schichten des Unbewussten in Kontakt gebracht hat. Sein Wiedereintauchen in den Urzustand der „participation mystique“ ist das Geheimnis seines Kunstschaffens und dessen Wirkung.

{8} Jungs Symbolbegriff geht über den literarischen Bereich hinaus und umfasst noch die psychologische, mythologische und religiöse Dimension. Zunächst einmal ist darunter ein vom Komplex oder Archetypus erzeugtes Bild zu verstehen, das teils bewussten, teils unbewussten Inhalt hat. Für Jung ist ein Symbol nur echt, wenn es einen noch unterschwelligeren, nur geahnten, nicht eindeutig besser formulierbaren Sachverhalt meint. Es ist der bestmögliche Ausdruck für essentiell Unbekanntes. Solange es lebt und rational nicht ganz erklärt werden kann, bleibt es bedeutungsschwanger. Mythische Symbole besitzen eine lebenserzeugende Wirkung; sie sind faszinierend und stimulieren im Menschen eine kreative Vorstellungstätigkeit. Damit sprechen sie gleichermaßen zur Vernunft wie zum Gefühl und haben eine die seelischen Gegensätze vereinigende Funktion. Das Symbol ist für Jung ein heilendes, erlösendes Ereignis des Unbewussten. Seine Deutung sollte das Ziel haben, durch das Sinnbild den belebenden Kontakt mit den seelischen Tiefen wieder herzustellen oder zu intensivieren. In den beiden Literaturschriften von 1922 und 1930 wird das Symbol zwar mehrfach sporadisch erwähnt, aber über die vereinzelt Äußerungen hinaus nicht näher erläutert oder genauer erklärt. Zweimal erscheint es hier im Unterschied zum Zeichen oder zur Allegorie, die beide auch ebenso gut durch einen bewusst formulierten Begriff ersetzt werden können. Einmal kritisiert Jung Freuds Ausdrucksweise, der in seiner Lehre von Symbolen spricht, aber eigentlich Zeichen oder Symptome meint. Oder an anderer Stelle ist "Faust" für ihn „nicht ein bloßer semiotischer Hinweis auf oder eine Allegorie für ein längst Bekanntes, sondern der Ausdruck eines urlebendig Wirkenden“ und damit „ein Symbol“.

{9} Überhaupt geht Jung in seinen beiden Aufsätzen öfter auf Goethes Hauptwerk ein. Besonders „Faust II“ ist für ihn ein gutes Beispiel für eine „extravertierte“ bzw. „visionäre“ Dichtung. Hier zeichnet sich der Stoff durch hartnäckige Widersetzlichkeit aus, mit der sich der Autor im Kampf um die Gestaltung der Inhalte sehr lange intensiv auseinandersetzen musste. Im Menschen Goethe hat die Beziehung zur Mutter eine bedeutende Rolle gespielt und gerade im „Faust“ vielsagende Spuren hinterlassen, was aber nicht heißen muss, dass aus dieser Bindung unbedingt das „große“ Hauptwerk notwendigerweise hervorgegangen ist. Ein Abgrund trennt den ersten und den zweiten Teil des Dramas. „Faust I“ erweist sich als „introvertiertes“ bzw. „psychologisches“ Kunstwerk. Die Liebestragödie um Gretchen erklärt sich selbst; ihr kann der Psychologe nichts beifügen, was der Dichter nicht schon besser gesagt hätte. Der zweite Teil des Dramas dagegen verlangt Deutungsarbeit; nichts mehr erklärt sich von selbst, sondern fortschreitend von Vers zu Vers wird das Interpretationsbedürfnis des Lesers herausgefordert. „Faust“ charakterisiert daher wohl am besten die beiden Extreme der Dichtung. Urvision tritt dem Betrachter im zweiten Teil des Werkes entgegen. Bei Goethe wird das persönliche Liebeserlebnis dem größeren Urerlebnis nicht nur bei-, sondern sogar untergeordnet. Das Drama berührt etwas in der Seele jedes Deutschen, dem der Dichter zur Geburt verhelfen musste. Nicht Goethe macht den „Faust“, sondern die seelische Komponente „Faust“ macht Goethe. Das Werk spielt auf etwas an, was in der deutschen Seele vibriert, das „urtümliche Bild“ eines Arztes und Lehrers einerseits und eines düsteren Zauberers andererseits; den Archetyp einestils des Weisen, Hilfreichen und Erlösenden, anderenteils des Magiers, Blenders, Verführers und Teufels. Auf höherer Stufe webt Goethe das Motiv „Gretchen – Helena – Mater Gloriosa – das Ewig-Weibliche“ als einen roten Faden dem bunten Gewirke des „Faust“ ein. Der Dichter schildert in seiner Tragödie den zur Göttergröße bedrohlich herangediehenen faustischen Menschen und versucht, die Unmenschlichkeit dieser Gestalt empfindend, diese mit dem Ewig-Weiblichen, der mütterlichen Sophia, zu einigen. Letztere erscheint als eine Höchstform der Anima, welche die heidnische Grausamkeit antiker Nymphenfiguren in der Literatur der Renaissance abgestreift hat.

{10} Der Germanist Wilhelm Emrich weist in seinem Aufsatz „Symbolinterpretation und Mythenforschung“ von 1953 bei der Darstellung von Deutungsproblemen im Zusammenhang mit Goethes Symbolsprache auf die Gefahren der Isolierung, der ungeschichtlichen Verallgemeinerung und der weltanschaulichen Uminterpretation hin. Dabei werden die Symbole verselbständigt aus dem dichterischen Gesamtwerk herausgelöst und als Sonderphänomene analysiert, dann unbedenklich mit archetypischen Traumsymbolen C.G. Jungs und mit Mythologemen Karl Kerényis gleichgesetzt und schließlich als irrationale, elementar lebensmächtige Gebilde bezeichnet, die sich jeder begrifflichen Erschließung entziehen. Beim bloßen Nachweis der Verwandtschaft von dichterischen und mythischen Symbolen entsteht eine leere, unhistorische Identität aller

analogen Sinnbilder und damit eine geschichtslose Gleichsetzung von Vergangenen und Gegenwärtigem. Dieser Identifizierung macht sich nach Emrich auch die tiefenpsychologische Symbolforschung schuldig, indem sie zeitlose Symbole des kollektiven Unbewussten durch die ganze Geschichte hindurch analogisiert. Für den Literaturwissenschaftler sind die Sinnbilder von Goethes Spätwerk antinomisch gestaltet und tragen ihren eigenen Gegensatz bereits in sich: das Männliche und das Weibliche, das Unterirdische und das Überirdische, das Beharrende und das Revolutionierende, Natur und Kunst, das Gute und das Böse, das Lichte und das Dunkle, das Vernichtende und das Rettende. Die Symbole können jeweils nur in bezug auf die Stelle, an der sie in einer Dichtung stehen, sinnvoll gedeutet werden und haben keine von ihr losgelöste, ein für allemal festgelegte Bedeutung an sich. Sie sind aus ganz spezifischen geistesgeschichtlichen Situationen und seelischen Konflikten Goethes erwachsen, durch die sie jeweils neuartige Umformungen und Veränderungen erfahren und sich entsprechend verwandeln. Nach Emrich treten die Sinnbilder nicht eigenständig aus dem Unbewussten der Goetheschen Seele hervor, sondern sind weitverbreitetes Bildungsgut seiner Zeit. Außerdem enthüllen sie im Werk die innersten antinomischen Strukturen des Daseins selbst. Der symbolische Sinn von Goethes Dichtungen ist nur durch wechselseitige Spiegelung aller ihrer Teile zu erschließen, und das in sich vielschichtige, mehrdeutige Sinnbild selbst muss von immer neuen Seiten umkreist und in kontrastierenden Bezügen differenziert entfaltet werden.

{11} Nun seien zur Konkretisierung von Emrichs allgemeiner Argumentation noch zwei Beispiele aus „Faust II“ angeführt: Die Antike und die nordisch-romantische Welt sind für Goethe zwei Sphären, in denen sich die geformte schöne Kunstgestalt und das alle Form sprengende Genialisch-Dämonische kontrastierend begegnen. Wo diese beiden gegensätzlichen Bereiche in einer Gestalt sich unversöhnlich überkreuzend begegnen, wird diese Figur mannweiblich, hermaphroditisch. So wird Mephisto, als er in die Antike eindringt, ohne seinen nordisch-romantischen Charakter preisgeben zu können, zur Phorkyas, „des Chaos Tochter“. Goethes Verdoppelungssymbolik zeigt sich besonders eindringlich an Helena während ihres Gesprächs mit Mephisto-Phorkyas. Dabei wird die Zentralgestalt der Schönheit und der ästhetischen Sphäre sich selbst in einem traumhaften Hinschwinden ihrer realen Person zum Idol, zu einem zeitlosen Eidolon, das aus der wirklichen Helena und ihrem gelebten Dasein mit all seinen Verschuldungen heraustritt. Die konkrete Erscheinung wird gleichsam gespalten in eine dahinschwindende vordergründig-reale und in eine traumhaft zeitlose Sphäre und verkörpert so eine paradoxe Einheit von Sein und Nichtsein. Diese Verdoppelungsszene ist ein prägnantes Beispiel dafür, wie sich im Werk des Dichters die Urphänomene, auf die seine Sinnbilder verweisen, aus der vielfältigen Reihung und den antinomischen Polaritäten der Phänomene selbst entfalten. So konstituiert sich Goethes poetische Symbolwelt aus solcher Doppelheit, aus dem farbigen Schein des sinnlichen Diesseits und aus der leeren Nacht des übersinnlichen Jenseits.

{12} Wilhelm Emrichs Einwände gegen oberflächliche tiefenpsychologische Werkanalysen und seine geisteswissenschaftlich fundierten Alternativen sind es wert, von literaturpsychologischen Interpreten ernsthaft geprüft und berücksichtigt zu werden. Auch bei Deutungen nach C.G. Jungs Methode sollte die Ausgangsbasis immer der Kontext der Dichtung in Verbindung mit ihrem Autor, dessen Zeit und Gesellschaft sein. Jenseits aber einer rein analog verfahrenen geschichtslosen Gleichsetzung von vergangenen mythischen und gegenwärtigen literarischen Symbolen, die Emrich zu Recht kritisiert, dürfte es nach Einbeziehung der soeben erwähnten Deutungskriterien erlaubt sein, Grundbegriffe der Analytischen Psychologie auch auf die Interpretation eines literarischen Werkes anzuwenden. Dies wird nun abschließend bei der „Faust“ – Dichtung andeutungsweise versucht, was aber im engen Rahmen des vorliegenden Artikels nur in groben Umrissen geschehen kann.

{13} Die Titelgestalt von Goethes Drama verkörpert das Bewusstsein oder das Ich des intellektuellen Nord- oder Mitteleuropäers. Seine Entwicklung vom absoluten Erkenntnisdrang über Triebhaftigkeit, Machtrausch, Schuldverstrickung und aktive Realitätsbewältigung bis zur transzendenten Geistwerdung ist als Individuationsweg des Menschen an sich zu verstehen. Nachdem der rastlos strebende Faust sein Scheitern als Gelehrter und Magier einsehen musste, begegnet er in Mephisto seinem Schatten, der ihn sexuellen Verwicklungen zuführen will. Höhepunkt dieser Nachtmeerfahrt ist die Walpurgisnacht, die mit all ihren Schreckgestalten den Bereich des persönlichen Unbewussten, der christlichen Hölle und des Freudschen „Es“ im umfassenden Sinne symbolisiert. Der „ewig“ suchende Doktor findet aber nicht das reine Triebverlangen, sondern die Liebe und trifft dabei in Gretchen auf seine persönliche Anima, die ihm ganzheitlich zugetan ist, ihn aber nicht von seiner tragischen Schuld durch die Abhängigkeit vom Schatten retten kann.

{14} Im zweiten Teil des Dramas setzt Faust seinen Weg nicht mehr auf der individuellen, sondern einer allgemeinen, überpersönlichen Ebene fort. Hier geht die Nachtmeerfahrt hinab ins „Reich der Mütter“ zu den Archetypen des kollektiven Unbewussten, das hier durch die „klassische Walpurgisnacht“ und das antike Griechenland versinnbildlicht wird. Die Anima – Verkörperung ist nun Helena, die aber ausdrücklich als Idol und damit zeitloses Urbild in realer Gestalt erscheint, was ihre eigentlich überpersönliche Natur kennzeichnet. Die „heilige Hochzeit“ von Faust und Helena bedeutet die Verbindung von Bewusstsein und Unbewusstem, die jedoch nur im Augenblick der „reinen“ Gegenwart möglich ist. Der Vereinigung des Ichs mit dem Archetyp der Großen Mutter ist bloß ein kurzes Glück beschieden, weil die Frucht beider, das „göttliche Kind“ Euphorion, an seiner Maßlosigkeit zugrunde geht. Die Magna Mater in Helenas Erscheinung zieht sich daraufhin in ihre himmlischen Gefilde zurück und verwandelt sich in die Mater gloriosa, die als „Ewig-Weibliches“ Fausts transzendente

Selbstwerdung unter der Führung seiner persönlichen Anima Gretchen „hinzieht“, d.h. überwacht, anregt, ermutigt und inspiriert.

Ank, das Kreuz des Lebens

{15} Das Wort „Ankh“ oder „Anch“ ist in der ägyptischen Hieroglyphenschrift das Zeichen für „Leben“. Es hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem lateinischen „Ansa“ (= „Henkel, Griff“). Bei den alten Römern wird es jedenfalls als „Cruis ansata“ wiedergegeben, „das mit einem Henkel oder Griff versehene Kreuz“. Im Deutschen finden sich mehrere Bezeichnungen für „Ankh: „Henkelkreuz“, „Schleifenkreuz“, „Lebenskreuz“, „Lebensschleife“, „Lebenszeichen“, „Lebenssymbol“, „Lebensschlüssel“ oder auch „Nilschlüssel“. Allein diese Auswahl von begrifflichen Annäherungen weist auf die umfassende, vieldeutige Symbolik des Wortes hin, dessen Bedeutungsdimensionen sich durch keine Übersetzung oder Übertragung auf den ersten Blick erschließen lassen. „Ankh“ kann als T-förmiges Tau-Kreuz mit einer oben angesetzten Schleife gedeutet werden, die als Haltegriff dient. Daran wird es von Göttern oder der Sonne dem Menschen entgegengehalten, jedoch auch isoliert auf Bildwerken dargestellt, die das Überleben des leiblichen Todes zum Gegenstand haben. Als Symbol weist das Zeichen auf das göttliche, d.h. ewige Leben. Es ist deshalb ein immer wiederkehrendes Attribut der Götter, die es dem König reichen. Luft und Wasser sind die Lebenselemente, die auch durch „Ankh“ umschrieben werden können; so wenn z. B. ein Gott das Henkelkreuz dem Pharao gleichsam als Lebensodem vor die Nase hält oder wenn bei der kultischen Reinigung der Wasserstrahl sich in Gestalt von Lebensschleifen über den König ergießt. „Ankh“ wurde als Symbol der unvergänglichen Lebenskraft auf Tempelwänden, Denksteinen und Gegenständen angebracht. In der Kunst erscheint das Zeichen oft in der Hand von Göttern und Königen. Bei der Darstellung von Bestattungsriten wird es oft oben am Henkel gehalten und symbolisiert dabei möglicherweise einen Schlüssel, der das Totenreich aufschließt.

{16} Das Henkelkreuz bedeutet in seiner lebensspendenden Funktion auch die Befruchtung der Erde durch die Sonne. Die waagrechte Linie mit der Schlinge bezeichnet den aufgehenden Sonnenball, die senkrechte den Sonnenstrahl. In übertragenem Sinne versinnbildlicht „Ankh“ jegliches, menschliches wie göttliches, künftiges wie ewiges Leben und damit auch Unsterblichkeit sowie das Universum. Das Zeichen ergibt sich aus der Verbindung des männlichen Osiris- und des weiblichen Isis-Symbols und weist so auf die Vereinigung sowohl der Geschlechter als auch von Himmel und Erde hin. Von seiner Form her kann man das Henkelkreuz auch als Schlüssel zur Erkenntnis der Geheimnisse und der verborgenen Weisheit des Lebens verstehen. Insofern stellt es in gewisser Weise eine Art Macht, Autorität und Verheißung dar. Es wird ebenfalls als Lebensbaum oder als über dem Horizont aufgehende Sonne gedeutet. Wenn man das Oval als ein Symbol für Ewigkeit und das T-Kreuz als Zeichen für die Ausdehnung in Länge und Breite interpretiert, dann steht die ganze Figur im Spannungsfeld zwischen Unendlichkeit und allem Endlichen in Raum und Zeit. Eine andere Bedeutung von „Ankh“ ist neben „Leben“ auch „Spiegel“, dessen Gestalt in späteren Zeiten Bewusstwerdung symbolisierte. In roter Bemalung verkörpert das Zeichen die Vulva mit dem Menstruationsblut; auch könnte man angesichts der Tautropfenform des Henkelkreuzes an die Feuchtigkeit des weiblichen Genitales denken. Im Volksglauben wird die Lebensschleife als Knotenamulett benutzt, das seinen Träger vor Krankheit und sonstigem Unheil schützen soll. Die Kopten, die christlichen Nachkommen der alten Ägypter, sahen „Ankh“ als Symbol für das ewige Leben an, das dem Menschen durch den Opfertod von Christus geschenkt wurde. Sie verwendeten das Zeichen als Kreuzessinnbild auf ihren Grabsteinen zwischen dem sechsten und dem neunten Jahrhundert.

{17} Prinzipiell können alle ägyptischen Götter und Göttinnen die „Cruis ansata“ als Lebenssymbol in ihren Händen oder auf ihren Knien tragen. Hier seien nur einige Beispiele angeführt, von denen besonders eindrückliche Abbildungen mit dem Henkelkreuz bekannt sind: Zunächst einmal ist der alte Schöpfergott Atum zu erwähnen, eine „selbstentstandene“ Personifikation des urzeitlichen Chaos, aus dem alles Seiende hervorgeht. Seine Tochter oder Enkelin ist die Himmelsgöttin Nut, die sich von Horizont zu Horizont über die Erde beugt. Sie erscheint als Herrin der Gestirne und Mutter des Sonnengottes Re. Eine andere Tradition bildet den Kult von Hathor aus, die sowohl über den Himmel als auch über die Unterwelt, über den Krieg wie über die Liebe gebietet. Ihr Sohn ist der Falkengott Horus als Wiedergeburt von Re. In späterer Zeit übernimmt Hathors Funktionen und damit auch das „Ankh“ – Zeichen die Göttin Isis, die im Welterschöpfungsmythos als Tochter von Nut auftaucht und nun ihrerseits Horus zur Welt bringt. Hathor wie Isis können als göttliche Mütter und Beschützerinnen des Königs auftreten, der als Verkörperung des Sonnen- oder Himmelsfalken gilt. Gleichzeitig ist er aber auch „Sohn des Re“, der die „Maat“ als „Richtigkeit, Gerechtigkeit und Wahrheit“ im Weltgeschehen garantiert. Dieser an sich politische Ordnungsbegriff wird mythologisch als Tochter des Sonnengottes vorgestellt. Ohne Maat als Personifikation der allem Sein zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeit, die auch als Speise und Trank des Re aufgefasst wird, gibt es kein Leben, und der Pharao als leibhaftige Inkarnation der Maat vertritt ihre göttliche Ordnung. Beide erscheinen als Träger der Lebenskraft immer wieder in Verbindung mit dem Henkelkreuz. Selbst der neue Himmelsherrscher Aton, den König Amenophis IV, bekannt als Echnaton, während der kurzen Dauer seiner religiösen Revolution um 1350 v. Chr. zur einzigen

Gottheit erhebt, kann des „Ankh“ – Zeichens nicht entbehren. Er wird mit in Hände ausmündenden Sonnenstrahlen dargestellt, die seinen Gläubigen das alte Lebenssymbol bringen.

{18} C. G. Jung geht in seinem ersten Hauptwerk „Wandlungen und Symbole der Libido“ von 1912 und dessen Neufassung „Symbole der Wandlung“ von 1952 relativ ausführlich auf die „Crux ansata“ und den Urgott Atum ein, der sie sehr häufig in der Hand halte und damit „Leben“ gebe. Der alte Weltschöpfer führt nach Jung das Henkelkreuz nicht nur als Sinnbild bei sich, sondern hat sogar dieses Zeichen als seinen häufigsten Beinamen, nämlich „Ankhi“, d.h. „der Lebendige“. In Gestalt der Schlange oder des Skarabäus erneuert und erschafft sich Atum immer wieder selbst, und als Chnum wird er zum Töpfer und Bildner seines eigenen Eies. Die verschiedenen Formen der „Crux ansata“ haben den Sinn von „Leben“ und „Fruchtbarkeit“ sowie von „Vereinigung“, die als „heilige Hochzeit“ des Gottes mit seiner Mutter zum Zweck der Todesüberwindung und Lebenserneuerung zu verstehen ist. Diese Gedankengänge bettet nun Jung in seine Ausführungen zur allgemeinen Kreuzessymbolik in Bezug auf Christus ein. Für Adams Sünde wird ein blutiges Menschenopfer an den Lebensbaum gehängt. Obwohl dieser weiblich – mütterliche Bedeutung hat, so ist es nicht die Mutter, sondern ihr symbolisches Äquivalent als Kreuz, dem der Held sein Leben opfert. Jesus vereint sich sozusagen im Tode mit der Mutter, verneint aber zugleich den Akt der Vereinigung und sühnt damit die Sünde Adams, die in einer unbeherrschten Triebhaftigkeit bestand. Das Opfer von Christus bedeutet keine Regression, sondern eine geglückte Überleitung der psychischen Energie auf das Kreuzessymbol und damit auf einen geistigen Tatbestand. Die Abtrennung des Sohnes von der Mutter ist für Jung der Abschied des Menschen von der Unbewusstheit des Tieres. Erst durch den Eingriff des Inzestverbotes konnte das sich selber bewusste Individuum geschaffen werden, das vorher gedankenlos eins mit der Sippe war. Das sich darin ausdrückende Gesetz muss als Zwang zur Domestikation und das daraus abgeleitete Religionssystem als Institution aufgefasst werden, welche die den Kulturzwecken nicht dienenden Triebkräfte animalischer Natur aufnimmt, organisiert und allmählich zu sublimierter Anwendung fähig macht. Das ägyptische Henkelkreuz bedeutet nach C. G. Jung noch die Vereinigung des Sohnes mit der Mutter und damit Regression, Triebfixierung und Naturkreislauf, das christliche Kreuz dagegen eine Negierung dieses Inzests durch symbolische Verlagerung und damit Vergeistigung, Bewusstwerdung und kulturellen Fortschritt.

{19} Erich Neumann erwähnt das „Ankh“ – Zeichen zunächst in seinem ersten Hauptwerk „Ursprungsgeschichte des Bewusstsein“ von 1949 in Verbindung mit dem Dedpfeiler. Dieser ist ein Symbol von Osiris, des Bruders und Gatten der Isis, der zugleich als Unterwelts- und Himmels-gott fungiert. Die zuletzt genannte Doppelfunktion besteht nicht von Anfang an, sondern bildet das Ende eines Wandlungsprozesses, an dem Osiris von der Erde zum Himmel auferstanden ist und Tod und Zerstückelung überwunden hat. Sein Aufstieg tritt als Vereinigung des unteren irdischen Körperhaften mit der oberen Geistseele und dem Geistleib auf und wird in den Abbildungen des ägyptischen Totenbuchs als Aufgehen der Horussonne oder des Henkelkreuzes aus dem Dedpfeiler dargestellt, der auch als Baumstamm - Symbol gilt. Der daraus geborene Osiris ist eins mit seinem Sohn Horus, verkörpert die Sonne, die aus dem Baum aufsteigt, wie er das „Ankh“ – Zeichen repräsentiert, das aus dem Dedpfeiler herauskommt. Im Gegensatz zu Jung, der die Kultur Ägyptens noch als inzestuös und als dem Naturkreislauf zugehörig auffasst und im Christentum die entscheidende Weiterentwicklung sieht, spricht Neumann vom „allgemeinen und notwendigen“ Prozess der Ablösung des matriarchalen durch das patriarchale Zeitalter, was schon innerhalb der ägyptischen Religionsgeschichte selbst durch den Wandlungsmythos des Osiris verwirklicht wird, in dem die archetypische Stadienentwicklung des menschlichen Bewusstseins gipfelt. Nach Auffassung beider Tiefenpsychologen steht das Henkelkreuz als Lebenssymbol an einem geistigen Wendepunkt der Menschheitsgeschichte, welcher bedeutsame seelische und kulturelle Entwicklungen auslöst. Neumann relativiert allerdings seine Interpretation später in seinem zweiten Hauptwerk „Die Große Mutter“ von 1956, worin er die Hathor – Baumgöttin und die Himmelsgöttin Nut zum Dedpfeiler des Osiris in Beziehung setzt und damit die Gestalt der Großen Muttergöttin und diejenige ihres Sohnes ineinander übergehen lässt. In einem Bild des Totenbuchs entspricht der in den Berg eingelassene Dedpfeiler mit der Lebensschleife der mit dem „Ankh“ – Zeichen gegürteten Nut, weil beide aus ihren erhobenen Armen die Sonne zur oberen Geburt aufsteigen lassen. Die zwei Deutungen, die Neumann hier in seinen Hauptwerken vorlegt, sind gegensätzlich und werden vom Autor auch sonst keiner Synthese oder sonst einer Lösung zugeführt, lassen aber dadurch erahnen, welche geheimnisvolle, unergründliche Tiefendimension das vielschichtige Symbol des Henkelkreuzes besitzt.

Die Gorgo

{20} Die Gorgonen sind sehr alte Gottheiten, die schon lange vor der klassischen Zeit in Griechenland verehrt wurden. Ein erster Zugang zu ihrer Charakterisierung ergibt sich aus ihrer Genealogie, wie sie der Dichter Hesiod in seinem Werk „Theogonie“ (= „Götterentstehung“) aus dem siebten vorchristlichen Jahrhundert verfasste. In dieser Erzählung vom Ursprung der Welt stellt Gaia, die Mutter Erde, eines der Urprinzipien des Kosmos neben Chaos und Eros dar. Aus ihr gehen parthenogen, d.h. ohne Befruchtung durch einen männlichen Samen, Pontos, „das Meer“, Uranos, „der Himmel“, und die großen Gebirge hervor. Gaia gebärt dem Pontos nicht nur Nereus, Thaumas und Eurybie, sondern auch Phorkys, den

„grauen Alten“, und Keto, die „Ungeheuerliche“, die beide für die Griechen die fürchterlichsten und abstoßendsten Erscheinungen des Meeres verkörpern. Der Verbindung dieses Paares entstammen neben anderen Dämonen, Drachen, Spukgestalten und Ungeheuern auch die drei Gorgonen. Diese bedeuten für die Bewohner des östlichen Mittelmeerraumes die Gefahren des weitgehend unbekanntes Westens. Sie werden mit Flügeln, Haaren und Gürteln voller Schlangen sowie mit Eberhäutern, Bärten und herausgestreckten Zungen vorgestellt und erscheinen so als Symbole der Urmacht des weiblich Furchtbaren. Das griechische Wort „gorgo“ heißt übersetzt: „die Schreckliche“. Sprachverwandt damit ist im Sanskrit „garj“ (= „schreien, drohen“), von dem das deutsche „grunzen“ abgeleitet sein könnte, was auf die Sphäre des Schweins und seiner Sinnbildlichkeit verweisen dürfte. Im Indogermanischen ist „gorgo“ die „furchtbar Brüllende“. Aus dieser Grundbedeutung heraus entwickelte sich bei den Griechen die allgemeine Vorstellung des Furchtbaren mit besonderer Hervorhebung des Wilden im Blick.

{21} Hesiod erzählt, dass die Gorgonen jenseits des Okeanos, hinter dem Bereich der Graien, beim Garten der Hesperiden, wo die Nacht beginnt, in Kisthene wohnten, das auch „Land der Felsenrosen“ genannt wurde. Weder Sonne noch Mond scheinen hier; in diesem Reich der Finsternis gibt es nur weglose Wald- und Felsenlandschaften. Die drei Dämoninnen heißen Stheno (= die „Starke“), Euryale (= die „weit Umherschweifende“ oder „Weitspringerin“) und Medusa (= die „Herrscherin“, „Waltende“ oder „Hinterhältige“). Ihr Anblick ist so schrecklich, dass jeder, der sie anschaut, zu Stein erstarrt. Nur die dritte der Schwestern hat einen sterblichen Körper. Wenn man bloß von einer Gorgo spricht, ist Medusa gemeint. Schon die Bedeutungsvarianten ihres Namens weisen eine Spannweite auf, die von der ursprünglichen Würde einer „Großen Göttin“ ausgeht und bis zu ihrer patriarchalen Abwertung reicht. In der ersten Silbe „Me-“ ist die sog. „Mond“ – Wurzel des Sanskrit – Wortes „mās“ im Sinne von „Maß, Wissen, Regel, Monatsblutung“ enthalten, womit auch der Begriff „metis“ (= „Klugheit, Weisheit“) anklingt, der den Namen der Mutter von Pallas Athene abgab. „Me“ wird so zur Grunderfahrung weiblicher Potenz und macht aus Medusa eine matriachale Zyklusgöttin, die im Zeichen des Mondes und seiner Wandlungen steht und ihre nährende, fruchtbringende Kraft und Menstruationsvollmacht im Wildschwein verkörpert. Der Name in der Bedeutung von „Herrscherin“ erinnert außerdem noch an ihre Herkunft aus dem Wasser. Denn der oberste Gott des Meeres – egal ob er sonst Phorkys oder Poseidon heißt – wird mit der männlichen Form von „Medusa“ angerufen. Seine Titel lauten: „halos medon“, „pontomedon“ oder „eurymedon“. Gorgides und Gorgades sind auch Namen für Meergöttinnen.

{22} Die bisherigen Ausführungen lassen nur den Schluss zu, dass Gorgo und Medusa mit der Großen Göttin des Matriarchats gleichbedeutend sind. Schon die Dreizahl der Schwestern und ihre Namen verweisen auf die drei Phasen der Göttin, des Mondwechsels, des weiblichen Zyklus und der Jahreszeiten. Stheno verkörpert die starke, sexuell autonome Frühlings- und Mädchengöttin der weißen Phase, Euryale die umherschweifende Sommer- und Frauengöttin der „Heiligen Hochzeit“ und der roten Phase; Medusa schließlich als Herrscherin über Leben und Tod und als Waltende des Schicksals repräsentiert die Herbst / Winter- und Greisengöttin der Unterwelt und der schwarzen Phase. In der griechischen Mythologie könnten diese drei Aspekte auch in den Namen Artemis, Demeter und Hekate ihren adäquaten Ausdruck finden. Alle drei Göttinnen haben einen gewissen Bezug zur Gorgo und stellen mit ihren Personen jeweils Anfang, Mitte und Ende des Lebenszyklus dar. Artemis und Demeter tragen in ihrem Zorn das tödlich – schreckliche Antlitz der Medusa, das Gorgoneion, auf dem Hals; Hekate sieht ähnlich grauerregend wie dieses Haupt aus. Die junge Jagdgöttin und die alte Todesgöttin verkörpern auch die zwei Seiten des Mondes und seiner weiblichen Gottheit. Die urweibliche „me“ – Silbe verbindet Demeter und Medusa, die beide ebenso wie Artemis „Herrinnen der wilden Geschöpfe“ sind. Hekate wiederum hält auch im Element des Wassers Hof und hat einige Liebesverhältnisse mit Meereshäusern. Die mütterliche Göttin der Erde und der Vegetation besitzt außerdem ein inniges Verhältnis zu ihrer jugendlichen Tochter Kore, die als schöne, erotische Unterweltsgöttin Persephone das Gorgoneion bei sich trägt und es jederzeit einsetzt, um sich vor Entführern und Eindringlingen in ihr Reich zu schützen.

{23} Wie Pallas Athene stammt Medusa aus Libyen und ist mit der ägyptischen Göttin Neith verwandt, die auch eine Vorläuferin von Hekate war. Gorgos Schlangenhaare, die an die Kobra – Gestalt ihrer Ahnin – besonders auf der Pharaonenkrone – erinnern, verweisen auf den weiblichen Zyklus als geistiges Prinzip, repräsentieren damit die Schöpferkräfte in ihrer Tiefe und Höhe und verdeutlichen so den Zusammenhang zwischen Schlange und Weisheit. Ihr Tierfellkleid und ihre herausgestreckte Zunge symbolisieren den Wolkenhimmel, den Regenzauber und die Bitte um Befruchtung der Erde. Die Swastika erscheint bei ihr als Sinnbild der kosmischen Ordnung und ihrer Herrschaft über Leben und Tod. Medusa wurde in Griechenland ursprünglich als Göttin hoch verehrt und darum tabuisiert. Wegen ihrer Heiligkeit ließ sie jeden, der sich ihr unrechtmäßig näherte, zu Stein erstarren. Das Motiv des Schrecken erregenden Gorgoneions wurde an Tempeln, Gräbern, Schilden, Gebäuden, Stadtmauern, Öfen, Trinkgefäßen, Statuen und Vasen angebracht und sollte zur Abwehr destruktiver Mächte und böser Blicke dienen. Die Priesterinnen der Göttin trugen diese Fratze als Maske, um Fremde vor der unbefugten Teilnahme an ihren Mysterien abzuschrecken. Mit ihrem Haupt schützte Medusa alle Götter und Menschen, die ihr Bild bei sich hatten und zeigten. Das Gorgoneion auf dem Gewand einer Frau oder dem Körperteil einer Göttin war das Zeichen ihrer über sich selbst verfügenden Weiblichkeit. Die Gorgo bot ihren Schutz überall dort an, wo die Griechen etwas heilig hielten und wertschätzten, z.B. wo es galt, Übergriffe abzuwehren, Eigentum zu sichern oder

Personen und Tiere heil und unversehrt zu erhalten. Auf diese Weise war das Bild der Medusa im griechischen Alltag allgegenwärtig. Das hohe Ansehen der Gorgo in der Antike bezeugt auch das häufige Vorkommen ihres Namens bei Personen. Bedeutende Fürstinnen, etwa in Sparta, hießen so wie die Göttin als Zeichen, dass damit ein gutes Omen verbunden war. Solange Tatkraft, Mut und Selbstbewusstsein Eigenschaften waren, die mit der Gorgo assoziiert wurden, betrachteten es die Frauen als Ehre, sich mit ihr zu identifizieren. Außerdem wurde dieser Name häufig auch kleinen Mädchen gegeben, von denen die Eltern erwarteten, dass sie zu Schönheiten und nicht zu abschreckenden Wesen würden.

{24} Dies lässt den Schluss zu, dass Medusa ursprünglich von wunderschöner Gestalt gewesen sein muss. In der Tat gibt es etliche Sagenvarianten, die sich um das „schönwangige“ Mädchen Gorgo ranken. So legte sich in einer davon Poseidon, der dunkellockige Meerese Gott, neben die sterbliche junge Frau im weichen Gras unter Frühlingsblumen. Hier ergibt sich wieder eine Parallele zu Persephone, die vom Unterweltsgott Hades, Poseidons Bruder, zwischen Frühlingsblumen geraubt und ins Totenreich entführt wurde. Nach einer anderen Version soll Medusa so schön gewesen sein, dass Pallas Athene vor Neid erblasst sei und mit ihr um den Preis der Schönheit gestritten habe. Da die Gorgo den Wettstreit gewonnen habe, sei Athene beleidigt gewesen und habe die Konkurrentin zur Strafe in ein „Bild grauhaftester Hässlichkeit“ verwandelt. In einer weiteren Erzählung ging die Weisheitsgöttin eines Tages in ihren Tempel und überraschte dort Medusa im Beischlaf mit Poseidon. Wütend über den Missbrauch ihres Heiligtums schlug sie der Gorgo das Haupt ab, zog ihr die Haut vom Leibe und bekleidete sich damit. Den abgetrennten Kopf heftete sie zum Zeichen ihres Sieges an ihre Brust. Erzürnt verwandelte Athene nach einer anderen Variante Medusa in das bekannte schlangenhaarige, versteinemde Ungeheuer. Die letzte Variante dieses Mythos wiederum berichtet, dass die Gorgo sich mit Poseidon in schöner Menschen- oder Pferdegestalt verbunden und im Tode das geflügelte Ross Pegasos und den Helden Chrysaor geboren habe. Diese Geschichte erinnert an die Affäre des Meerese Gottes mit Demeter, die er verfolgte und schließlich vergewaltigte. Dabei trat er als Hengst auf, sie als Stute. Dieser Vereinigung entsprangen die Nymphe Despoina und das wilde Pferd Arion. Der brutale Poseidon trat außerdem in Wettstreit mit Pallas Athene um die Herrschaft von Athen und versuchte dabei auch sich der Göttin gewaltsam zu nähern. Beides misslang ihm letztendlich, wenngleich sie dafür einen hohen Preis bezahlen musste. Solche Erzählungen drücken symbolisch die aggressive Art und Weise aus, wie das Patriarchat die alten matriarchalen Kulte besiegte, unterdrückte und abwertete.

{25} In den meisten der soeben genannten Sagenvarianten ist die Feindschaft von Athene gegenüber Medusa ein zentrales Thema. Dieses Motiv erscheint auch in der Geschichte von Perseus, dem bekanntesten Mythos, in dem die Gorgonen erscheinen. Zu Beginn versprach der junge Sohn des Zeus leichtsinnig seinem Pflegevater Polydektes, ihm das Haupt von Medusa zu bringen. Athene wollte Perseus nicht nur aus Sympathie für seine Person, sondern auch aus Abneigung gegen die Gorgo bei seinem Abenteuer helfen. Zunächst schenkte sie ihm einen glanzpolierten Schild und lehrte ihn, dass er damit das Ungeheuer im Spiegelbild ansehen könnte, um dem direkten Anblick und damit der Gefahr der Versteinering zu entgehen. Sie reiste mit ihm nach Westen zum Land der Hyperboreer. Dort fand Perseus in Kisthene die schlafende Medusa und richtete sein Augenmerk nur auf den blanken Schild. Athene führte ihm die Hand, und mit einem einzigen Streich des Schwertes von Hermes schlug er der sterblichen Gorgo den Kopf ab. Aus dem Rumpf der schwangeren Toten entsprangen Poseidons Söhne Pegasos und Chrysaor. Der Verfolgung durch die beiden anderen Gorgonen Stheno und Euryale konnte sich der Held durch eine Tarnkappe entziehen. Mit dem Medusenhaupt bestand er noch einige Abenteuer und besiegte darin alle seine Feinde. Als Höhepunkt seiner Kämpfe tötete er ein riesiges Meerungeheuer von Poseidon und befreite dessen gefesselt Opfer, die Königstochter Andromeda, die dann auch seine Gemahlin wurde. Abschließend schenkte er das Gorgoneion aus Dankbarkeit seiner Gönnerin Athene, die es von nun an auf ihrem Schild und ihrem Brustpanzer „Aegis“ trug. Seine Mutter Danae nannte ihren Sohn Eurymedon, als sei er auch „Herrscher des Meeres“ und Gatte der Medusa, nicht einfach nur ihr Töter. Damit wird deutlich, dass Perseus ursprünglich ein matriarchaler Heros war, der mit der Großen Göttin in deren abwechselnden Erscheinungsformen der Gorgo, Pallas und Andromeda „Heilige Hochzeit“ hielt, sich dann später aber zum patriarchalen Mörder seiner einstigen Muttergeliebten wandelte und sich an deren Stelle zum „Herrscher“ aufschwang.

{26} Es fällt auf, dass Athene und Gorgo gerade auch in Hass und Feindschaft ein besonders inniges Verhältnis zueinander haben. Fast scheint es, als wären sie nur die beiden Seiten oder Pole einer ursprünglichen, weiblich – matriarchalen Ganzheit, die in der Großen Göttin ihren Ausdruck fand. Die Schützerin Athens würde nach dieser These den hellen, lichten Aspekt dieser umfassenden Gottheit darstellen, die Dämonin der Unterwelt könnte deren dunkle, chthonische Macht repräsentieren. Verstandesklarheit und praktische Einsichtsfähigkeit einerseits, Trieb-, Instinkt- und Körperhaftigkeit andererseits ergeben erst zusammen ein Ganzes, das die strömende, in Liebe bezogene Fülle der Göttin in ihrem Wesen ausmacht. Abgespalten voneinander werden die Teile böse und destruktiv und bekämpfen sich, statt sich positiv zu ergänzen. Aber immer wieder schimmert durch die Mythen die ursprüngliche Einheit durch. So wurden die Pallas und die Gorgo, deren eine Schwester Euryale, die „Weitspringerin“, hieß, selbst früher als Läuferinnen dargestellt. Athene hatte z.B. auch den Beinamen „gorgopis“, die „schrecklich Blickende“, d.h. sie besaß selbst die Bannkraft des Medusenhauptes, den Basiliskenblick der Schlange und die lähmende Schreckgewalt ihrer Aegis. Damit beanspruchte sie die gleiche Heiligkeit wie

ihre dunkle Seelenschwester und warnte durch ihren Blick die Menschen davor, die verborgenen göttlichen Mysterien erforschen zu wollen. Beim Gigantenkampf präsentierte sie sich nicht als Herrin des rational geführten Krieges, sondern übertraf an mörderischer, berserkerartiger Wut auf dem Schlachtfeld sogar ihren Rivalen Ares allein durch ihr gorgonisches Wesen, das noch bis in die nachchristliche Zeit an der Göttin von römischen Schriftstellern gerühmt wurde.

{27} Auch auf dem Gebiet der Medizin gab es eine tiefe Verbindung zwischen den beiden Polen der Großen Göttin. Athene überreichte dem Heilgott Asklepios zwei Gläser mit dem Blut der Medusa: Mit dem aus den Adern rechts stammenden konnte er Menschen retten und Tote auferwecken, mit dem aus den Adern links geflossenen Blut Leben vernichten. In der Sicht der Asklepios - Religion war die rechte Seite des Menschen mit dem Bewusstsein und der Ratio verbunden, während man die linke Körperhälfte mit dem Unbewussten und Triebhaften assoziierte. Die Bewusstwerdung des alten „gorgonischen“ Anteils in der Seele konnte Krankheiten heilen und den Tod besiegen, jedoch die ausschließliche Bezogenheit auf das Tierhafte des Unbewussten musste tödlich sein. In einer anderen Erzählvariante teilten sich Asklepios und Athene Medusas Blut untereinander: Er gebrauchte es, um Leben zu retten, sie aber, um es zu zerstören und Kriege anzustiften. Der Heilgott erweist sich hier als legitimer „Sohn“ der Großen Göttin, der ihr matriarchales Erbe lebenserneuernd einsetzt; die Schutzherrin von Athen jedoch erscheint als patriarchal abgespaltener Pol der ursprünglichen weiblichen Ganzheit in Gestalt der gehorsamen Vattertochter von Zeus, die ihren dunklen Gegenpol und damit Schatten durch Unterdrückung und Abwertung bösaartig werden lässt und dann zu destruktiven Zwecken benutzt.

{28} Die moderne Tiefenpsychologie hat die negativen Aspekte von Medusa in ihren Interpretationen des antiken Mythos einseitig hervorgehoben und damit das grauenerregende Bild der Göttin noch verstärkt. Die Psychoanalyse hat sie natürlich ganz im Sinne ihrer Sexualtheorie gedeutet. In seinem Manuskript „Das Medusenhaupt“ von 1922 geht Sigmund Freud von der Prämisse „Kopfabschneiden = Kastrieren“ aus. Für ihn ist die Angst vor dem Gorgoneion ein Kastrationsschreck, wenn z. B. der Knabe das von Haaren umsäumte Genitale der Mutter entdeckt. Die Schlangenhaare des Hauptes stammen also aus dem Kastrationskomplex, und das starrwerdende Verwandeln in Stein bedeutet die Erektion. Wenn Pallas Athene die Gorgo in ihrer Aegis mit sich führt, trägt sie das erschreckende Genitale der Mutter zur Schau und wird dadurch zum unnahbaren, jedes sexuelle Gelüste abwehrenden Weib, was nach Freud gut zur Mentalität der durchgängig stark homosexuellen Griechen passt. Sandor Ferenczi äußerte sich ähnlich in seiner Notiz „Zur Symbolik des Medusenhauptes“ von 1923. Er deutet das Gorgoneion als schreckhaftes Symbol der weiblichen Genitalgegend, dessen Einzelheiten von unten nach oben verlegt werden. Die vielen Schlangenhaare lassen auf das Vermissten des Penis in der Sicht des Kindes schließen, und die Augen des abgeschlagenen Kopfes haben die Nebenbedeutung der Erektion. C. G. Jung erwähnt Medusa in seinem Gesamtwerk nur am Rande. In „Symbole der Wandlung“ von 1952 nennt er z.B. Echidna die Mutter aller Schrecken und führt in der Aufzählung ihrer Kinder auch die Gorgo an, was auf eine negative Auffassung der Göttin hinweist.

{29} Erich Neumann knüpft im Grunde an Freud und Ferenczi an, tut dies aber in der Terminologie der Analytischen Psychologie. In „Ursprungsgeschichte des Bewusstseins“ von 1949 ist für ihn der offene Schoß das verschlingende Sinnbild der uroborischen Mutter, besonders in Verbindung mit phallischer Symbolik bei Medusa. Die abbeißende, kastrierende Vagina tritt als Höllenmaul auf, und die Schlangenhaare des Gorgoneions sind gefährdende phallische Angstelemente des weiblichen Genitales. Nach Neumann versperrt die Unterweltsgöttin den Weg zur Anima und damit den Eintritt in den schöpferischen, empfangenden und zeugenden wirklichen Schoß des Weiblichen. Die Gorgo ist mit der Gestalt der furchtbaren Mutter und Tierherrin identisch. Sie hat noch eine sehr starke überwältigende Macht, der Perseus kaum gewachsen ist und die er nur indirekt in der Reflexion von Athenes Spiegel brechen kann. Poseidon ist als furchtbarer Vater und Liebhaber der Medusa deutlich der Großen Mutter als phallisch – urmächtiger Begleiter zugeordnet. In der kämpferischen mann- und bewusstseinsfreundlichen Gestalt der Athene zeigt sich die Überwindung der alten Mutter – Göttin durch die neue weibliche Geist – Göttin am deutlichsten, die im Gegensatz zur Mann – Feindlichkeit der Gorgo die höhere Gefährtin und Helferin des Helden ist. In „Die Große Mutter“ von 1956 betont Neumann die Kluft zwischen beiden Göttinnen noch einmal ausdrücklich. Für ihn gehört Athene als kretische Muttergottheit zum Pol der „guten Mutter“, während die Medusa der vorgriechischen Zeit am negativen Pol der „furchtbaren Mutter“ steht. In dieser erscheint der negative Elementarcharakter des Großen Weiblichen. Der erstarrenmachende Blick der Gorgo bildet den Gegensatz zur Lebendigkeit der Vitalkraft und bedeutet psychisch Versteinerung und Verkalkung. So ist Medusa das Gegenbild des Lebensschoßes als Todesschlund oder auch als Nachtsonne. Das Schlangenhaar der furchtbaren Göttin entspricht einer „negativen Strahlung“ aus den dunklen Tiefen der Seele. Mit ihrem grauenvollen Aussehen wirkt die Gorgo wie ein Bild der großen vorgriechischen Muttergottheit in ihrem verschlingenden Aspekt als Erde, Nacht und Unterwelt. Ihr Genitale wird durch das zähnebleckende Antlitz vertreten, dessen herausgestreckte Zunge immer phallischen Charakter besitzt. Diese uroborische Schlangenfrau mit dem Penis tritt so als Einheit von Gebärendem und Zeugendem, von Leben und Tod auf und präsentiert sich als Herrin des Nachtweges, des Schicksals sowie der Gespenster- und Totenwelt.

{30} Jean Shinoda Bolen bringt in ihrem Buch „Göttinnen in jeder Frau“ von 1986 die Gorgo und die Pallas auf eine praktische Weise für die moderne Psychotherapie zusammen. Der sog. „Medusa – Effekt“ ist für sie auch ein Aspekt der

Athene – Frau, die im metaphorischen Sinne eine lebensstötende Wirkung auf die Erfahrungen anderer Menschen hat. Dieser weibliche Typus vermag ein Gespräch seiner Vitalität zu berauben und eine Beziehung in ein statisches Bild zu verwandeln. Mit seiner Insensibilität kann er die Atmosphäre drastisch von einer höchst persönlichen Ebene auf ein oberflächliches und distanzierendes Niveau bringen. Wenn eine solche „Athene“ des 20. Jahrhunderts eine höhere Position innehat und ihr Urteil so Gewicht erhält, ist sie in der Lage, mit ihrem unpersönlich – analytisch sezierenden Intellekt die ganze Macht ihres Medusa – Aspekts unbarmherzig auszuspielen, dadurch andere in Angst und Schrecken zu versetzen und quasi zu versteinern. Durch ihre Haltung der Objektivität und die Schärfe ihrer Fragestellungen tötet sie das Potential für eine echte Kommunikation ab, die auch Herz und Seele einschließt. Die Athene – Frau zeigt dabei keinerlei Verletzlichkeit oder Betroffenheit. Ihre gut gerüstete Abwehr, ihre rationale Autorität und ihr kritischer Blick halten andere gefühlsmäßig auf Distanz. Nur wenn dieser Typus seinen Medusa – Effekt bewusst wahrnimmt und darüber entsetzt ist, vermag er sich der Tatsache zu entsinnen, dass er seine „Aigis mit dem Gorgoneion“ sowohl an- als auch abziehen kann und dadurch eine gewisse innere Freiheit und Flexibilität im Umgang mit seiner Eigenart gewinnt. Der Medusa – Effekt ist verschwunden, sobald die Athene – Frau sich nicht mehr zum Richter über andere Menschen erhebt und für sich in Anspruch nimmt, Urteile über sie zu fällen. Ihr kann dann bewusst werden, dass sie etwas von ihnen zu lernen, etwas mit ihnen zu teilen und somit als Ebenbürtige mit ihnen in Beziehung zu treten vermag.

{31} Die Bewusstwerdung der Gorgo in uns ist sicher primär auf dem persönlichen Individuationsweg erfahrbar. Aber die allgemeine Frage nach der Erlösung dieses dunklen weiblichen Seelenanteils und dessen Befreiung aus jahrhundertelanger Unterdrückung sollte durchaus auch im öffentlichen Rahmen gestellt werden. Nach Neumann ist die Dissoziation zwischen Athene und Medusa unaufhebbar. Die eine hilft als „höhere“ Anima dem „Helden – Ich“ bei seiner Selbstwerdung, die andere findet als Mutterdrachen im Kampf um Autonomie den Tod. Wenn jedoch beide Göttinnen nun als zwei getrennte Pole innerlich zusammengehören und die eine zu ihrer Vollständigkeit der anderen bedarf, muss der „gorgonische“ Schatten – Aspekt, der so lange von unserer Kultur vergiftet wurde, Schritt für Schritt aus seiner Dämonisierung herausgeführt, dem allgemeinen Bewusstsein angegliedert und ins öffentliche Leben integriert werden. Wir sollten uns in Erinnerung rufen, dass Medusa als Verkörperung des dunklen Weiblichen in uns – im Gesamtzusammenhang der Lebenszyklen – nur positive, heilende und schützende Funktionen hat und bloß sie der Pallas als Symbol unserer patriarchalen Bewusstseinshaltung aus dem Unbewussten die Energie zuführen kann, die sie braucht, um „ganz“ und „heil“ zu werden. Denn die Gorgo besitzt von ihrem Wesen her jene Weisheit aus der Tiefe, die Athene fehlt, weil sie nur der Oberfläche des Logosprinzips und der Rationalität verhaftet ist. Erst die Vereinigung der lichten, patriarchalen und der dunklen, matriarchalen Seite unserer Kultur könnte die nährenden und wärmenden Liebe aus dem umfassenden Geist des Sophia – Weiblichen entstehen lassen, der wahre (Mit-) Menschlichkeit erst ermöglicht. In dieser Schlussvision findet „Die Große Mutter“ von Neumann die letzte Erfüllung.

Die Kuh

{32} Das neuhochdeutsche Wort „Kuh“ geht über das mittelhochdeutsche und das althochdeutsche „Kuo“ auf das indogermanische „*gʷous“ zurück, welches das männliche und das weibliche Rind zusammen beinhaltet. Möglicherweise ist mit diesem Begriff die Nachahmung des Brülllautes gemeint, der heute mit „muh“ wiedergegeben wird. Im Germanischen dient „Kuh“ lediglich zur Bezeichnung des weiblichen Rindes. Aber im Deutschen findet eine gewisse Bedeutungserweiterung statt. Denn in Zusammensetzungen bezieht sich das Wort allgemein auf das weibliche Tier, z. B. bei „Elefantenkuh“ oder „Hirschkuh“. Das altindische „gau“, „gáuh“ oder „gaus“ meint „Stier“ oder „Kuh“ und erscheint im Namen der hinduistischen Göttin Gauri wieder, der „die Helle“ oder „die Goldene“ bedeutet. Parvati, die Gattin des großen indischen Gottes Shiva, fühlt sich gekränkt, als er sie wegen ihres dunklen Aussehens „Kali“ (= „die Schwarze“) nennt, und treibt daraufhin Askese, um sich von ihrer Hautfarbe zu befreien. Nach dem Erfolg ihrer Übung erhält sie den neuen Namen Gauri, dessen Wortherleitung auf die hohe Bedeutung besonders der weißen Kuh in Indien hinweist. „Gau“ oder „gaus“ ist auch mit „go“ verwandt, das „Erde“ bedeutet und den griechischen Worten „ga“ oder „ge“ entspricht. Die alte Göttin Gaia ist in der antiken Mythologie die Verkörperung der „Mutter Erde“. Das althochdeutsche „rinta“ bezeichnet neben „Rinde“ auch „Erde“. In der altnordischen Sagenwelt gibt es auch eine Königstochter namens Rindr oder Rinda, die der höchste Gott Odin heiratet, um mit ihr den Rächer für den Tod seines Sohnes Baldur zu zeugen, was dann durch die Geburt von Vali gelingt. Der etymologische und mythologische Zusammenhang von „Rind“, „Erde“ und „Mutter“ lässt schon die Spannweite der symbolischen Bedeutung der Kuh anklingen.

{33} Dieses Tier taucht schon sehr früh in der Kunst der Menschheitsgeschichte auf. Die Höhlenmalereien des paläolithischen Zeitalters, besonders von Lascaux in Frankreich zwischen ca. 17. 000 und 12. 000 v. Chr., zeigen Rinder und Pferde oft dicht beieinander, obwohl beide Spezies in der Natur getrennt bleiben. Berühmt ist vor allem die Abbildung einer Kuh, wie sie über eine Reihe von Tieren der anderen Gattung springt. Möglicherweise waren in der Vorstellung der frühen Menschen Rinder weibliche, Pferde männliche Symbole. Deshalb könnte die paarweise Darstellung der Geschlechter der

Grund für das unnatürliche Nebeneinander dieser Tiere sein. In diesem Zusammenhang ist auch die Funktion der Schlange und ihr weitverbreitetes Bild als Hauptgottheit in prähistorischen Zeiten von Interesse. Sie war Hüterin der Familie und ihrer Tiere, vor allem der Kühe. Als solche gewährleistete sie Fruchtbarkeit, Wachstum und Gedeihen. Jede Familie und jedes Tier hatten als Schutzgottheit eine Schlange, deren Lebenskraft mit der Vitalität des von ihr beschützten Wesens untrennbar verbunden war. Die Schlangengöttin der Jungsteinzeit besaß und hütete das Lebenswasser und die Lebensmilch, wachte über die Geburt der Kälber und hatte magische Heilkräuter. Die archaische Gottheit Marša aus Lettland wurde etwa als Mutter der Kühe oder als „Alte Hirtin“ dieser Tiere bezeichnet und erschien in Viehställen u. a. als schwarze Schlange, die für die Rinder eine Art Schicksalsgöttin war. Sie brachte den Kühen Fruchtbarkeit, sorgte für eine leichte Geburt der Kälber und für Milch im Überfluss. Wurde sie von Menschen angerufen, konnte sie mächtige Wunderkühe erschaffen, deren Milch nie versiegte, und gutes Weideland hervorbringen.

{34} In der Mythologie des Altertums tauchte dieses fruchtbare Tier nicht nur als Geschöpf, sondern auch als kosmische All-Mutter und Schöpferin des Universums auf. Mit einem Schütteln ihres Euters erschuf die gehörnte Mondkuh den Sternenhimmel; aus ihr floss die Milchstraße in üppigem, niemals endendem Strom. Täglich gebar sie die lebensspendende Sonne. Überall da, wo man Rinder züchtete, wurde eine Kuhgottheit zusammen mit einer Muttergöttin verehrt. Beiden gemeinsam war das generell fasslichste Bild der Fruchtbarkeit. Die Kuh galt in jedem Fall nicht als ambivalente, sondern als rein positive Macht. Sie stand für die mütterlich nährenden Kräfte der Erde, aber auch für die Welt des Mondes wegen ihrer Hörner und Weiblichkeit. In ihrer kosmischen Potenz war sie sowohl naturhaft – chthonisch als auch himmlisch – lunar. Als Verkörperung des Weiblichen, die das junge Leben trug, gebar und liebevoll aufzog, wurde sie zum Symbol der gebenden Fülle und des bergenden Schutzes. So repräsentierte sie auch die umfassende Dimension der Großen Göttin eindeutig in deren lebensbehahendem Aspekt der „guten Mutter“. Allerdings wirkte die Kuh jedoch durch ihre schlichte vegetative Existenz, ihre demütige Natur, ihre einfache Wärme und geduldige Trächtigkeit auf den prähistorischen Menschen primär passiv, wodurch sie auch später in Mythen und Epen keine große Rolle spielen konnte. Trotzdem gibt es in der indischen, ägyptischen, griechischen und germanischen Sagenwelt für das Auftreten dieses Tieres einige markante Beispiele, die der vorliegende Artikel nun zur Darstellung bringt.

{35} Es wurde schon indirekt darauf hingewiesen, dass im Sanskrit Erde und Kuh die gleiche oder zumindest eine ähnliche Bedeutung haben. Dieser Zusammenhang geht schon auf vorarische Zeiten zurück und steht in Verbindung mit dem alten Kult einer Muttergottheit, der sich schon für die matriachale Zivilisation des Industales zwischen 2700 und 1500 v. Chr. nachweisen lässt. Die Heiligkeit der Kuh im heutigen Indien hat ihre traditionelle Wurzel in der ursprünglichen Verehrung dieser umfassenden Großen Göttin und konnte sich trotz der jahrhundertelangen Vorherrschaft der fleischfressenden arischen, patriarchal organisierten Hirtenkrieger verfestigen, die ab 1500 v. Chr. in den Nordwesten des Landes einfielen und von 1200 bis 900 v. Chr. ihre vedische Religion und Literatur begründeten. Im Hinduismus ist das Schlachten einer Kuh und der Genuss von Rindfleisch strengstens verboten. In den vorgeschichtlichen mutterzentrierten Epochen galt das Tier als heilige Ernährerin, die Fruchtbarkeit und Fülle verheißt. Außerdem kennt die vedische Tradition die Kuh als Seelenführerin, die auch die Toten über den Schreckensfluss Vaitarani sicher ins Jenseits geleitet. Ebenso wurde dem weiblichen Rind himmlische Herkunft zugeschrieben. In den Mythen Indiens gewinnt das Universum, das aus der Milch der göttlichen Weltmutter geboren wurde, dadurch feste Gestalt, dass der Ozean dieses Lebenselixiers gequirlt wird. Die himmlische Milch strömt aus der Kuh Surabhi hervor und ist nicht nur das Rohmaterial für das trockene Land, sondern auch der Nektar der Götter, die auf diese Weise ernährt werden. Überdies gibt es in der altindischen Literatur noch etliche Wunsch- und Wunderkühe, die aus ihren Eutern alle möglichen Speisen und Getränke, aber auch Juwelen, Gewänder, Paläste, Lusthaine und ganze Gefolgschaften von Dienern und Seligen hervorzaubern können.

{36} In der vedischen Mythologie erscheinen drei Göttinnen, die im engeren Sinne mit dem weiblichen Rind in Verbindung gebracht werden. Prithivi war die uralte indische Erdmutter, die anfangs Götter und Menschen aus sich selbst heraus gebar, bis sie nach der arischen Invasion zur schattenhaften Gattin des dann universellen Himmelsvaters Dyaus Pitar verblasste. Zusammen waren sie die kosmischen Eltern der Welt und mehrerer bedeutender vedischer Götter (Devas) wie Ushas, Ratri, Indra, Surya und Agni. Die ältesten Darstellungen zeigen beide als Kuh und Stier bei der geschlechtlichen Vereinigung. Indra tötete schließlich seinen Vater Dyaus, stieg seinerseits dann zum obersten Gott auf und begattete in dieser Funktion als Himmelsstier die Erdkuh, seine Mutter Prithivi. Deren eine Tochter war Ushas, die Göttin der Morgenröte. Sie wurde als liebliche Tänzerin gepriesen und oft mit dem weiblichen Rind verglichen. Wie eine Kuh, die ihren Euter den Menschen darreichte, entblöbte Ushas ihre Brüste, um der Welt das tägliche Licht zu bringen. Ihr Bruder und Geliebter war der Sonnengott Surya und ihre Schwester die Nachtgöttin Ratri. Bei Tagesanbruch erschien die Morgenröte als junge Frau auf ihrem Wagen, der von den sieben Wochentagen in Gestalt von Pferden oder Kühen gezogen wurde. Im Vedismus galt Aditi als die Große Mutter, die zwölf Söhne aus sich heraus gebar: die sog. Adityas, die auch die Monate des Sonnenjahres verkörperten. Sie wurde mit der kosmischen Kuh als dem Symbol der mütterlichen Fruchtbarkeit, des natürlichen Überflusses und des unbeschränkten Wachstums gleichgesetzt. Ferner repräsentierte sie den grenzenlosen Himmel, die nährnde Erde und die erlösende Schuldvergebung. Einer ihrer Söhne war in den Veden „ein gewisser“ Vishnu, der gelegentlich auch als ihr

Gatte auftauchte. In den Mythen des späteren Hinduismus stieg dieser zunächst eher unscheinbare Aditya zu einem der wichtigsten Hauptgötter auf, während Aditi völlig verschwand. Stattdessen erschien Lakshmi aus der Milch des kosmischen Ozeans, den die Götter und Dämonen schaumig schlugen, und kam als Lotusblüte auf der Stirn von Vishnu zur Welt. Sie wurde seine Geliebte und dann das Muster der liebevollen, passiven Gattin, die gehorsam alle Wandlungen ihres Partners mitmachte und treu an seiner Seite blieb. Mit dieser Dominanz des männlichen Prinzips durch Vishnu war in Indien der Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat endgültig vollzogen und damit auch die Symbolik der Kuh aus der Literatur weitgehend entfernt.

{37} Im alten Ägypten können alle wichtigen, bekannten Göttinnen die Gestalt des weiblichen Rindes annehmen. Nut, die Personifikation des Himmelsgewölbes, wurde als Frau oder Schwein, aber auch als Kuh dargestellt, die ihren Sohn, den Sonnengott Re, jeden Morgen als Kalb gebar. Er wuchs dann bis mittags zum Stier heran, der seine Mutter begattete. Am Abend starb er, um am nächsten Tag in aller Frühe als sein eigener Sohn wiedergeboren zu werden. Ähnliches geschah den Sternen, die an Nuts Bauch befestigt waren, aber auch als ihre Kinder aufgefasst wurden, die in ihren Mund gingen und aus ihrem Schoß wieder hervorkamen. Neith, die Stadtgöttin von Sais, galt als „Gottesmutter, die den Re gebar“, oder als „Kuh, welche die Sonne zur Welt brachte“. Vor allem aber wurde Hathor, die Kultgöttin von Dendera, als weibliches Rind oder als Frau mit einer Krone von mächtigen Hörnern auf dem Kopf vorgestellt. Als Himmelsgöttin war sie die Mutter des Sonnengottes Horus, der Re selbst in seiner falkenköpfigen Gestalt verkörperte und „der Ältere“ genannt wurde. Zwischen ihren Kuhhörnern trug sie oft als Ausdruck ihrer Bezogenheit und Verbundenheit die Sonnenscheibe, das Zeichen ihres Lieblings. Außerdem säugte sie als Amme auf Darstellungen auch den kleinen Pharaos, der durch ihre Milch unsterblich gemacht werden sollte. In der Nekropole Theben wurde Hathor in Gestalt einer aus dem Berg tretenden Kuh verehrt, die jenseits des Grabes die gerade Gestorbenen stillte. Als Gebieterin über die Unterwelt empfing sie in dieser Erscheinung die ankommenden Toten und gab ihnen Nahrung und Lebenswasser. Ansonsten galt sie nicht nur als Mutter und Gattin der Sonne, sondern auch als Gottheit des Krieges und des Blutrausches in ihrem negativen Aspekt, aber auch als Göttin der Liebe, der weiblichen Schönheit, der Freude, der Musik und des Tanzes von ihrer positiven Seite her. Ebenso wurde sie als Sinnbild der Hoffnung und der Lebenserneuerung sowie als leibhaftige Seele der Bäume angesehen, die unter dem Namen „Herrin der Sykomore“ in einem Hain am Ende der Welt wohnte. Isis, die bekannteste ägyptische Gottheit, war als Erdmutter die Personifikation des Landes selbst und als solche Symbol für den Thron des Königs. In dieser Funktion verknüpfte man sie bald mit dem Sonnenkult der Pharaonen und identifizierte sie mehr und mehr mit Hathor, von der sie die Kuhhörner mit der Sonnenscheibe auf dem Kopf übernahm. Ihr Sohn hieß auch Horus, allerdings mit Beinamen wie „der Jüngere“, „das Kind“ oder „Isis – Sohn“. Der Kult von Isis verbreitete sich im spätantiken römischen Reich bis weit nach Europa hinein und entwarf dabei das Bild einer rührenden Ehefrau, klagenden Witwe und besorgten Mutter. Jeder ihrer Verhaltensaspekte entsprach ganz den Rollenerwartungen des Patriarchats an die Frau, wobei auch die kosmische Dimension der Kuh nur auf die nährende Funktion des Mütterlichen von Isis in Bezug auf das Horuskind reduziert wurde.

{38} In der griechischen Mythologie spitzte sich die Tragödie der Demütigung des Weiblichen noch weiter zu. Bei den olympischen Göttern war die Himmelskönigin Hera, die Schwestergattin von Zeus. Ihr Name könnte mit „Dame“, „Herrin“, aber auch „Erde“ übersetzt werden und verweist auf ihre umfassende Dimension in der matriarchalen Vorzeit. Homer nannte sie „boopis“, d. h. „kuhäugig“, womit er einen Bezug zu ihrem heiligen Opfertier herstellte. Außerdem war ihr in ihren Orakelstätten eine Schlange zugeordnet, deren schutzbringender und heilkräftiger Geist mit den vitalen Kräften der Erde in Verbindung stand und mit magischen Pflanzen Leben schaffen oder wiederherstellen konnte. So setzte man Hera auch mit der ägyptischen Hathor gleich, die als Himmelskuh und die Welt regierende Urschlange beschrieben wurde. Die Stadt Argos verehrte sie als Göttin des Jochs und hielt in deren Tempel, dem sog. „Heraion“, heilige Herden, die sie ihr weihte und opferte. Die lange Insel Euboia, die Hera gehörte, hieß „die gute Kuhlandschaft“, und bei hochzeitlichen Bräuchen wurde in Städten, auf die sich ihr Kult erstreckte, das Bild der Göttin als Braut gebadet, geschmückt und auf einem von Kühen gezogenen Wagen in festlichem Aufzug zum Brautgemach gefahren. Da die Hörner des Rindes als Symbol der Mondsichel galten, kam zu Heras chthonischer Dimension die lunare Sphäre als Herrschaftsbereich noch hinzu. Auf dem Olymp und auf anderen Bergen war sie die Königin „mit dem goldenen Thron“, und sie wählte den jüngeren Bruder Zeus schon bei seiner Geburt zu ihrem Mann. Kinder konnte sie auch ohne ihn aus sich selbst heraus gebären. Daher suchte sie in ihrer Beziehung nicht Mutterschaft, sondern Erfüllung. Doch sie wurde gleich zu Beginn schon schwer enttäuscht. Als Zeus sie zunächst erfolglos umwarb, verwandelte er sich in einen zerzausten Kuckuck, erregte dadurch in Hera Mitleid und vergewaltigte sie dann in seiner wahren Gestalt, so dass sie ihn heiraten musste, um der Schande zu entgehen. Die Ehe der beiden wurde zum Dauerstreit, der die Auseinandersetzung zwischen dem unterlegenen Matriarchat und dem siegreichen Patriarchat in Griechenland symbolisierte. Hera wollte ihre alte verlorene Bedeutung wiedergewinnen, während Zeus seine noch junge Herrschaft um jeden Preis behaupten musste. In diesem Kampf um die Macht wurde die Göttin immer mehr gedemütigt und abgewertet, so dass sie nicht mehr anders konnte, als sich zu rächen. Dies geschah in Form von Eifersucht und Zornausbrüchen, die durch die ständigen Seitensprünge ihres Gemahls hervorgerufen wurden.

{39} Der freundlichen Seite der gnädig waltenden Himmelskönigin standen so wiederholt auch unversöhnlicher Hass und

grausame Härte wie in der Verfolgung des Herakles und der Io gegenüber. Der Sage nach war der größte Held Griechenlands der uneheliche Sohn von Zeus, der ihn mit der sterblichen Königin Alkmene in Theben gezeugt und daher wieder einmal die Eifersucht seiner Frau provoziert hatte. Doch legte der Göttervater seinen Sohn der schlafenden Hera an die Brust und ließ ihn bei ihr so kräftig saugen, dass die unfreiwillige Amme erwachte und das fremde Kind empört wegstieß. Dabei verspritzte die Göttermilch über den ganzen Himmel und wurde zur „Milchstraße“ im Kosmos. Hier liegt ein Vergleich mit der Himmelskuh Hathor nahe. Jedenfalls machten einige wenige Tropfen aus den göttlichen Brüsten den kleinen „Helden“ schon so früh unsterblich. Das Wort „Heros“ ist eine direkte Ableitung von „Hera“, und der Name „Herakles“ bedeutet „Ruhm der Hera“. Die Göttin als seine Feindin ist nur die patriarchale olympische Version; denn ursprünglich war der Held wohl ihr eigener Sohn, in Argos ihr klassischer Heros und in Kreta der unmittelbare Nachfolger von Zeus im Amt ihres Jahreskönigs, d. h. ihres männlichen Begleiters für ein Jahr. Die berühmten zwölf Arbeiten des Herakles waren letzten Endes Heiratsaufgaben, die ihm die Göttin als Vorbedingung für Königswürde und „Heilige Hochzeit“ stellte und in denen er sie verherrlichte. Nach seinem Tod söhnte sich Hera mit ihrem „Ruhm“ aus, nahm ihn als Adoptivsohn an, liebte ihn von nun an fast wie Zeus selbst und gab ihm zur Frau ihre unscheinbare Tochter Hebe, die sog. „Jugendblüte“, die als blasse Kopie nur ihre Mutter selbst in ihrem ersten Aspekt als Mädchen- und Frühlingsgöttin „Hera Pais“ verkörperte.

{40} Das zweite Opfer der eifersüchtigen Himmelskönigin war Io, die Tochter des Königs Inachos von Argos und ihre eigene Priesterin, in die sich der Göttervater verliebte und die er schließlich vergewaltigte. Um sie vor Hera zu schützen, verwandelte er sie in eine weiße Kuh, die aber auch die Farben „rot – violett“ und „schwarz“ annehmen konnte und damit die drei Phasen bzw. Dimensionen der Großen Göttin des Matriarchats repräsentierte. Die Gattin von Zeus erbat sich das Tier als Geschenk, ließ es zunächst von einem hundertäugigen Ungeheuer bewachen und verfolgte es schließlich mit ihrem Hass von Griechenland über den Bosporus („Rinderfurt“) und den Kaukasus bis nach Ägypten, wo Hera den Bitten ihres Mannes nachgab und ihm erlaubte, der Kuh wieder ihre menschliche Gestalt zurückzugeben. Ursprünglich war Io jedoch der Name der alten kretischen Erdmutter in ihrem zweiten Aspekt als Nymphen- und Sommergöttin. Gaia, ihre Tochter Rhea und ihre Enkelin Hera stellten die umfassende Ganzheit dieser archaischen Herrin des Lebens und des Todes dar. Die olympische Himmelskönigin selbst wurde als „Pais“ (=„Mädchen“), „Teleia“ (=„erfüllte Frau, Gattin“), und „Chera“ (=„Witwe“) verehrt. Io und Hera waren also letztlich nur zwei Seiten der gleichen Gottheit, die sich in der Gestalt der Kuh ausdrückte. Der patriarchale Mythos zeigt die Abspaltung der einstigen weiblichen Totalität in einen passiven, zärtlichen, vergewaltigten Anteil und einen aktiven, aggressiven, sadistischen Aspekt, der seine zerstörerische Energie aber letztlich masochistisch gegen sich selbst richtet und nur durch den versöhnenden Eingriff des Männlichen in seiner gebrochenen Identität wiederhergestellt werden kann.

{41} Auch in der germanischen Mythologie gibt es Entwicklungstendenzen zur Abwertung der einst im Matriarchat herrschenden Großen Göttin. In der Sage von der Schöpfung der Welt trat sie zuerst in Gestalt der Urkuh Audhumla (=„die reiche Hornlose“) auf, die aus dem Schmelzwasser der Eisströme des Nordens und der heißen Luft des Südens in der Schlucht Ginnungagap entstand. Aus ihrem Euter gingen vier Milchflüsse hervor, die dem anderen noch existierenden Lebewesen, dem Riesen Ymir, als Nahrung dienten. Audhumla aber leckte am salzigen Eis der Schlucht und erschuf so ungewollt mit der Zeit Buri, den Stammvater der Götter. Die Kuh verkörperte hier die nährenden, beschützenden Potenz des Weiblichen – Mütterlichen und gab in dieser unwirtlichen Landschaft eine Geborgenheit, mit der die beiden Männer aber nichts anfangen konnten. Denn Ymir und Buri vertrugen sich nicht und lieferten sich eine erbitterte Feindschaft, die sich bei ihren Söhnen und Enkeln noch verstärkte. Hier lag die Wurzel für den unerbittlichen Hass, der sich zwischen Göttern und Riesen entwickelte und schließlich zum Entscheidungskampf und zum Untergang der Welt führte.

{42} Nach einem Bericht des römischen Historikers Tacitus wohnte die alte germanische Erdmutter Nerthus (=„die Unterirdische“) in einem heiligen Hain auf einer Insel des Ozeans. Im Frühjahr fuhr ihr Priester mit ihr auf einem geweihten, von Kühen gezogenen Wagen durch das Land. Während dieser Zeit herrschten Ruhe und Frieden, Freude und Festtage. Dies währte aber nur kurze Zeit. Dann kehrte die Göttin wieder in ihr Heiligtum zurück; ihr Wagen wurde in einem See von Sklaven gewaschen, die anschließend dort ertränkt und damit ihrer Herrin geopfert wurden. Nerthus heißt im Altnordischen Jord, die personifizierte Erde, die seit Urzeiten als Mutter allen Lebens galt. In der patriarchalen Asen – Religion wurde aus ihr die männliche Gottheit Njord (=„Zeugungskraft“) mit den Kindern Freyr (=„Herr“) und Freyja (=„Herrin“). Eine andere Variante von ihr stellte Frigg (=„Geliebte, Gattin“) dar, die dem obersten Gott Odin (=„Dämon“) als Frau zur Seite stand. Wie die griechische Hera war sie für die Ehe zuständig, wachte eifersüchtig über die Treue ihres Mannes und stritt dauernd mit ihm über seine Liebschaften. Das Große Weibliche, das von Anfang an bei den Germanen mit dem Symbol der Kuh in Verbindung stand, wurde in der patriarchalen Deformation entweder vermännlicht oder dem Männlichen untergeordnet, d. h. in beiden Fällen entwertet und entwürdigt. Dieser Befund zeigt sich auf ähnliche Weise auch in den anderen, bisher betrachteten Mythenkreisen.

{43} Die tiefenpsychologische Forschung untersucht das Sinnbild der Kuh vor allem am Beispiel der ägyptischen Religion. C. G. Jung sieht etwa dieses Tier als Muttersymbol in der überarbeiteten Fassung seines ersten großen Hauptwerkes „Symbole

der Wandlung“ von 1952 bei allen möglichen Formen und Abarten der Hathor – Isis und besonders bei dem Nun, dem feuchten Urstoff, der zugleich männlicher und weiblicher Natur ist. Diesem entspricht die Urgöttin Nit oder Neith als „die Kuh, die Alte, welche die Sonne gebar und die Keime der Götter und Menschen legte“. „Nun“ bezeichnet auch das neuankommende Wasser der Nilflut, ebenso im übertragenen Sinne das chaotische Urgewässer und die gebärende Urmaterie, die durch die Göttin Nunet personifiziert ist. Aus ihr entsprang Nut, die Himmelsgöttin, die als Frau oder Kuh mit besterntem Leib dargestellt wird. Wenn sich der Sonnengott auf dem Rücken der Himmelskuh zurückzieht, geht er in die Mutter zurück, um als Horus wieder zu erstehen. Die Göttin ist am Morgen Mutter, am Mittag Schwestergattin und am Abend wieder Mutter, die den Toten in ihren Schoß aufnimmt. Diese Ausführungen bestätigen Jung in seiner Grundauffassung, wonach die ägyptische Kultur gerade auch im Bild der Kuh mythologisch die Vereinigung des Sohnes mit der Mutter und den Geschwisterinzest betont und damit auf Regression, Triebfixierung und Naturkreislauf ausgerichtet ist.

{44} Erich Neumann behandelt in „Ursprungsgeschichte des Bewusstseins“ von 1949 das Thema des weiblichen Rindes zunächst auf der Stufe des Uroboros. Hier ist die nährende Große Mutter mit ihren vielen Brüsten, die auch phallisch – befruchtend verstanden werden können, mehr Zeugerin als Gebälerin. Die Milchgeberin Mutter vermag sogar deswegen väterlichen, zeugend – schöpferischen Charakter anzunehmen und wird am häufigsten durch das Symbol der Kuh ausgedrückt. An anderer Stelle erwähnt Neumann das Tier nochmals, wenn er in Bezug auf die Ambivalenz der Magna Mater den Blick auf Ägypten lenkt, wo die bedeutenden Göttinnen nicht nur nährende, webende, lebensspendende und –erhaltende Mächte sind, sondern auch Wildheit, Blutgier und Verderben repräsentieren. Neith ist einerseits Himmelskuh und Urgebälerin, andererseits aber Kriegsgöttin und Wegbahnerin in der Schlacht ebenso wie Richterin im Streit. Auch Hathor tritt als Kuh, Milchgeberin und Mutter der Sonne sowie als Liebes- und Schicksalsgottheit auf. Tanz, Gesang, Klappern, Rasseln und Trommeln gehören zu ihrem Fest und verraten ihr erregend orgiastisches Wesen. Aber sie kann auch im Krieg zur blutdürstig – rauschhaft – wahnsinnigen Zerstörerin der Menschen werden. Auch Isis hat ihren furchtbaren Aspekt. Erst als Horus der Jüngere seine Mutter enthauptet hat, ist ihre schreckliche Seite vernichtet und verwandelt. Jetzt erhält sie vom Weisheitsgott Thot den Kuhkopf, das Symbol der guten Mutter, und wird zur Isis – Hathor, dem weiblich – mütterlichen Ideal und Vorbild der patriarchalen Zeit. Ihre Macht ist an den Sohn Horus und die Pharaonen abgetreten, ihr destruktiver Aspekt wird ins Unbewusste verdrängt.

{45} In „Die Große Mutter“ von 1956 kommt Neumann innerhalb der Thematik des negativen Elementarcharakters noch einmal auf diesen Zusammenhang zurück. Das Bild des Weiblich – Mütterlichen verbindet immer mit dem Tod und Untergang auf eine hintergründige Weise auch das Leben und die Geburt. Auf einem ägyptischen Papyrus erscheint Ta – Ur, das schwangere Tierungeheuer, das Nilpferd und Krokodil, Löwin und Frau zugleich ist und ebenso tödlich wie schützend wirkt. Hinter ihr streckt grauenhaft-sinnvoll die gute Kuh- und Muttergöttin Hathor, die aber gleichzeitig Krieg, Tod und Verderben bringen kann, ihren Kopf hervor. Beide tragen dieselben Kuhhörner wie Isis, die das Haupt des Horus an sich drückt. Die im Laufe der patriarchalen Entwicklung verdrängte Negativ – Seite des Großen Weiblichen ist heute nur noch als Inhalt der Vorzeit oder des Unbewussten nachzuweisen. Ein letztes Mal nähert sich Neumann dem Kuh – Symbol durch die Einführung von Methyer als kosmischer Personifikation der Urgewässer und von Mehurt als Gebälerin des Sonnengottes. Beide sind aber nur spezielle Erscheinungsformen von Hathor, Nut oder Isis, deren Einheit in Wirklichkeit alle weiblichen Gottheiten Ägyptens umfasst. Die Kuh als Urflut und Himmelseozan ist das ursprüngliche und primitive Symbol der Vorzeit und ein echtes Sinnbild welt schöpferischer Mütterlichkeit. Als Tier am westlichen Berg umfasst sie auch die Unterwelt und den Wasserabgrund der Tiefe. In der ägyptischen Mythologie erscheint die obere Kuh als Mutter der Horus – Sonne und die untere als Hathor der Toten.

{46} Hedwig von Beit hat sich in ihrer „Symbolik des Märchens“ von 1952 mehrfach zum Thema des weiblichen Rindes geäußert. Die Kuh bedeutet für sie vitale Kraft, das Lebendig – Nährende, einen höchsten Wert für die primitive Kulturstufe, ein Symbol der fruchtbaren, mütterlich spendenden Natur und somit der Erd- und Mutter – Gottheit. In China ist das weiblich – empfangende Yin – Prinzip unter dem Bild dieses Tieres dargestellt als Sinnbild äußerster sanfter Fügsamkeit. Hier ergibt sich eine Parallele zur Baum – Symbolik der Magna Mater. Die Himmelsgöttin und Kuh – Mutter Hathor hieß in Ägypten u. a. „Herrin der Sykomore“, und im indischen Mythos existierte entsprechend der Wunschkuh etwa des Gottes Indra auch ein Wunschbaum, der alle Phantasien Wirklichkeit werden ließ. Das Symbol des weiblichen Rindes erscheint bei den Märchen in der gleichen Bedeutung wie bei den Sagen und hängt hier wie dort eng mit dem Vorstellungskreis der Großen Mutter zusammen. Die Kuh, die den Helden zur Anima – Gestalt führt, ist z. B. ein solches Bild der Magna Mater. Sie tritt besonders dann als Vorstufe der weiblichen Seite des Mannes auf, wenn das Bewusstsein des Menschen wie etwa beim Dümmling noch kindlich – unreif ist. Dieses Tier als ein Symbol für das nährende Wesen des Unbewussten kennt die Lebensquellen, das Land jenseits des Wassers, aus welchem der seelische Reichtum des Einzelnen stammt. Der Held kann zu seinem Ur- und Idealbild, das er verwirklichen muss, nur durch Verbindung mit Kühen werden, weil zur eigentlichen Weisheit auch das Prinzip der Erde, des Weiblichen gehört, das dem ruhelos schweifenden Geist des Mannes Nährboden und Wirklichkeit gibt.

{47} Das Hüten der Mutter - Kuh bedeutet für ein Mädchen im Märchen eine sorgfältige Beachtung des eigenen

Unbewussten, im besonderen der eigenen Weiblichkeit. Dieses Tier als Sinnbild der Fügsamkeit hilft der Heldin durch Gehorsam und Geduld, zu sich selbst zu kommen. Indem der Mensch dieses Einfügen und Hinhören, diese freiwillige Abhängigkeit in sich pflegt, erlangt er Klarheit ohne Schärfe und findet seinen Platz in der Welt. Beim Umgang mit der Kuh geht es um eine wissendere Einstellung der Heldin zum Unbewussten und um eine angemessene Reaktion auf dessen dämonische Seite. In den Mythen wurde beim Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat die Symbolik des weiblichen Rindes parallel zur Macht des Großen Mütterlichen entwertet und seine kosmische Potenz auf die bloß nährnde und pflegende Funktion reduziert. Doch in den Märchen gewinnt das Verdrängte wieder seine ursprüngliche, umfassende Bedeutung zurück, indem dort die Kuh zum Sinnbild des kollektiven Unbewussten wird, das in dieser Gestalt hilfreich in das Leben der Menschen eingreift, ihnen seine tiefere Weisheit zukommen lässt und so ihre Entwicklung bis zu ihrem inneren wie äußeren Glück fördert.

Das Schwein, der Eber

{48} Da der männliche und der weibliche Aspekt des Schweins jeweils für sich ganz eigene Symbolbereiche entwickeln, die mehr Verschiedenheiten als Gemeinsamkeiten enthalten, sollen sie im vorliegenden Artikel weitgehend getrennt behandelt werden. Die altgermanische Bezeichnung für die maskuline Form des Tieres lautet althochdeutsch „ebur“, mittelhochdeutsch „eber“, niederländisch „ever“, altenglisch „eofur“ und altisländisch „jofurr“. Damit sind auch lettisch „vepris“ und lateinisch „aper“ verwandt. Gerade das zuletzt genannte, von den alten Römern gebrauchte Schweinewort ist in den Namen des Monats April und der Göttin Aphrodite enthalten. Heute bezieht sich die neuhochdeutsche Bezeichnung „Eber“ besonders auf das zahme männliche Zuchttier, dessen wilde Form „Keiler“ genannt wird. Dieses seit Anfang des 17. Jahrhunderts bezeugte Wort ist eine Substantivbildung zu „keilen“ in der Bedeutung „hauen, schlagen“ und wird nach den Hauern des männlichen Wildschweins gebildet, während der zahme Eber keine solchen vorstehenden Zähne aufweist.

{49} Als angriffslustiges Tier, das ungestüm durch das Unterholz bricht, ist die wilde Stammform als Keiler das Sinnbild für unerschrockenen, unbeugsamen Kampfesmut. Krieger trugen oft Helme in Eberkopfform oder mit eng aneinander gereihten Hauern, und der Name des Tieres wurde als Symbol für Heldenkraft eine ehrende Bezeichnung von Fürsten. Das Epos machte es zum Bild der Kühnheit, Wildheit, Stärke, Tapferkeit, Furchtbarkeit und Schnelligkeit und ließ es auch zornig, leichtfertig und umherschweifend erscheinen. Der Wildeber ist ein Aasfresser und ernährt sich von Kadavern. Daher wird er mit dem Tod in Verbindung gebracht. In den Mythen Europas und Vorderasiens war er ein blutrünstiges Untier, das den männlichen Vegetationsgott tötete. Außerdem verfügte er über Zauberkraft und giftige Stacheln, so dass man große Angst vor ihm hatte. Andererseits schrieb man den Eberhauern unheilabwehrende Eigenschaften zu. Im türkischen Fundort Çatal Hüyük gibt es neolithische Darstellungen, in denen weibliche Brüste Unterkiefer und Zähne des Tieres umschließen, womit wohl angedeutet werden soll, dass einerseits Leben aus dem Tod entsteht, andererseits es aber über ihn triumphiert. Bei den Indoeuropäern galt der Eber als ein mit Sonnenkräften begabtes Tier und repräsentierte damit das männliche Prinzip. Aber wenn er in weißer Farbe auftrat, wurde er zum Mondtier und geriet damit in den weiblichen Symbolbereich. In dieser Hinsicht verkörperte er als Sumpfbewohner das feuchte Prinzip und bedeutete auch Sinnenlust und Schlemmerei.

{50} In der indischen Mythologie ist der Eber Varaha die dritte Inkarnation von Vishnu. Dieser hohe hinduistische Gott nahm die Gestalt des männlichen Schweins an, um die noch sehr jugendliche Mutter Erde vor dem Dämon Hiranyaksha zu retten, der sie in seine Gewalt gebracht und in die Tiefen des Weltmeeres versenkt hatte. Varaha umschlang den lieblichen Leib der Gefangenen mit seinen Armen und hob sie mit seinen Hauern, an denen sie sich festhielt, wieder in die Höhe. Der Eber erscheint hier als mächtiges Sumpftier, das als Warmblütler der chthonischen Sphäre angehört und in einigen Texten auch als Gatte der Erdgöttin bezeichnet wird. Bei den alten Ägyptern verkörperte er das Böse als todbringende Bestie, in die sich der Gott Seth verwandelte, um seinen Zwillingbruder Osiris umzubringen. Dieser gewalttätige Mörder repräsentierte wie der Eber im allgemeinen körperliche Stärke, Angriffslust und Männlichkeit. Er war der Gott der Wüste, des Sturmes, des Donners und des Erdbebens. Seth stellte die andere Seite von Osiris dar, nämlich den emotionalen Aspekt des Chthonischen, das blinde Wüten der entfesselten Naturkräfte, das so oft zerstörerische Wirkungen hat. Im Mythos wollte Horus der Jüngere seinen getöteten Vater rächen und kämpfte mit Seth; dabei verlor er eine Auge, sein Gegner die Hoden. Diese mythologische Auseinandersetzung erschien wieder im Bild des Ebers als Inkarnation des Bösen. Hier bedeutete es ein Attribut von Seth in seinem Aspekt als Sturmgott, wenn er das Auge des Himmelsgottes gierig verschlang. Außerdem wurde nach ägyptischer Vorstellung allmonatlich der Mond von einem großen schwarzen männlichen Schwein verzehrt, das Seth verkörperte.

{51} Der Eber war im antiken Griechenland dem Kriegsgott Ares heilig, der zwar nicht als Ehemann, aber doch als wichtigster sexueller Partner der Liebesgöttin Aphrodite auftrat. Diese wiederum verliebte sich in den schönen Jüngling Adonis und stritt mit der Unterweltsherrscherin Persephone um seinen Besitz. Die Muse Kalliope entschied, dass der junge Mann zu gleichen Teilen beiden Göttinnen gehören sollte. Als aber Aphrodite den Schiedsspruch hintertreiben und durch Verführung Adonis

ganz für sich gewinnen wollte, verbündete sich Persephone mit Ares und machte ihn auf den Jüngling eifersüchtig. Der Kriegsgott verwandelte sich daraufhin in einen wilden Eber und stürzte sich in dieser Gestalt voller Wut auf Adonis, der in den Bergen des Libanon jagte. Er spießte ihn vor den Augen Aphrodites auf seine Hauer und tötete ihn. In dieser Sage bedeutete der Keiler Zerstörung und Hader und symbolisierte außerdem den Winter, während Adonis die Macht der Sonne verkörperte. Der Eber, der den Jüngling umbrachte, wurde der Liebesgöttin geopfert, und sein Tod repräsentierte die sinnbildliche Vertreibung der winterlichen Finsternis durch das Licht des Frühlings. Zeus erlaubte Aphrodite am Ende der Geschichte, Adonis wieder aus dem Schattenreich holen und mit ihm die Hälfte des Jahres während der Sommermonate auf der Erde verbringen zu dürfen.

{52} Die germanische Mythologie erwähnte den „Güllinbústi“ (= „goldborstener Sonneneber“) als schützendes, im Kampf erprobtes Wappenbild mit der Bedeutung von Stärke und Heldenmut. Der Zwerg Brokki verfertigte den Eber, der ein kastriertes, domestiziertes Herden- und Haustier war. Seine Goldborsten symbolisierten die Sonnenstrahlen und leuchteten so stark, dass die Nacht dadurch erhellt wurde. Dieses männliche Schwein konnte Tag und Nacht schneller laufen als ein Pferd. Es diente als Reittier dem Fruchtbarkeitsgott Freyr, dem beim Opfer besonders der Eber geweiht war. Dieser schöne Jüngling mit langen blonden Haaren erwies sich als licht, hell, freundlich, friedfertig und liebenswürdig, auch wenn sein Name ehrfurchtgebietend „Herr“ bedeutete. Güllinbústi ließ ihn als Sonnenhelden erscheinen, der Glück, Frieden, Sonnenschein und Regen spendete und daher auch für die Vegetation und den Ackerbau sorgte, aber auch als mutiger Krieger auftreten konnte. In seinem phallischen Kult gab es jährlich Opferungen, Prozessionen und ausschweifende Feiern der „Heiligen Hochzeit“, bei denen sexuelle Freiheit herrschte. Beim Jul – Fest zur Wintersonnenwende an Weihnachten wurde Freyr jedes Jahr in Gestalt des Ebers geopfert, der stellvertretend für den Heros - König und die Sonne an diesem kürzesten und dunkelsten Tag des Naturkreislaufs sterben musste, um im nächsten Frühjahr wiedergeboren zu werden und neu auferstehen zu können. So erschien das männliche Schwein als Fruchtbarkeitstier, das im Mythos nie richtig getötet und aufgegessen werden konnte: Obwohl es immer wieder geschlachtet und im Kessel gekocht wurde, kehrte es stets gesund und munter zurück. Freyr geschah es ähnlich: Wie die Sonne, die bis zur Wintersonnenwende kleiner wurde und von da an im neuen Jahr wieder wuchs, musste er am Ende sich ins Dunkel des Schattenreiches zurückziehen und sich dort regenerieren, durfte aber im Frühling auf einem Schiff über das Meer erneuert zurückkommen.

{53} Im jüdisch – christlichen Kulturbereich hat der Eber eine überwiegend negative Bedeutung. Psalm 80 Vers 14 erwähnt ihn z. B. als Verwüster des Weinbergs. Dahinter steht die Vorstellung, dass die männlichen Wildschweine gern einsam herumstreifen, in dichtem Gestrüpp an feuchten Orten leben und nachts hervorkommen, um auf Feldern und in Weingärten ihr Unwesen zu treiben. Der Weinstock, von dem der Psalm spricht, versinnbildlicht Israel; der verwüstende Eber bedeutet die Heiden, die Verfolger und Feinde des jüdischen Volkes und im übertragenen Sinne Satan. Die christliche Ikonographie bezeichnete gelegentlich erstaunlicherweise den Eber auch als Symbol Jesu Christi, und zwar wegen der irrigen Ableitung des Wortes von Ibri, dem Stammvater der Hebräer (Ibrim). Besonders aber verkörperte er Wildheit, Zorn und Brutalität. Auch repräsentierte er das Böse an sich, die Sünden des Fleisches und das Walten grausamer Herrscher. Da der oberste germanische Gott Odin gelegentlich auch auf einem Eber ritt und in der Zeit der Christianisierung zur Teufelsgestalt des nord- und mitteleuropäischen Volksglaubens wurde, so gehörte natürlich auch bald das männliche Schwein zur Sphäre des Höllenfürsten. Es erschien dann als teuflisches Gespenst, als tiergestaltiger Toter oder als Korndämon. Positive Symbolbedeutung erfuhr es aber dann, wenn es bei frommen Einsiedlern im Wald Schutz vor Jägern suchte, wodurch es Attribut von St. Columban und St. Aemilianus wurde.

{54} In der tiefenpsychologischen Forschung hat Erich Neumann in seiner „Ursprungsgeschichte des Bewusstseins“ von 1949 den Eber am eingehendsten untersucht. Für ihn ist das Tier ein typisches Symbol des untergehenden und geopfertem Sohngeliebten und die Ebertötung die älteste mythologische Darstellung der Ermordung des Jünglings durch die Große Mutter. Wenn die göttliche Magna Mater als Sau später durch die Kuh verdrängt wird, ersetzt beim Opfer der Stier das männliche Schwein. Auf der Stufe des sterbenden Sohnes trägt die umfassende androgyne Gestalt der „furchtbaren Mutter“ auch „männliche“ Züge, die hier noch als Teile ihrer uroborischen Natur auftreten. So ist sie als Gebärende das Schwein, als Tötende der Eber. Dies erscheint als die eine Deutung des Tieres, das in einer anderen Interpretation zu einem Aspekt der Jünglingsgestalt selbst wird. Der Eber bedeutet dann das Äquivalent der Selbst – Destruktion, die im Mythos als Selbstentmannung auftaucht. Das tötende Männliche, das hier noch keinen väterlichen Charakter hat, ist Symbol der Destruktionstendenz, die sich im Selbstopfer gegen die eigene Person wendet. Während der Eber anfangs im Matriarchat die wilde und zerstörerische chthonische Macht der uroborischen Großen Mutter ist, wird er später in der Umkehrung des Patriarchats zum Inbegriff des Bösen. In der ägyptischen Mythologie gehört zur Mutter – Sau Toeris oder Isis noch der „große Gott“ Seth als zeugender Eber. Seine Opferung wird dann von der Tötung des Osiris abgelöst, bei der Seth zum mörderischen Mutterbruder und damit zur Verkörperung des Negativen an sich wird.

{55} Der zweite Teil des vorliegenden Artikels behandelt nun das Wort „Schwein“ unter besonderer inhaltlicher Berücksichtigung seines weiblichen Vorzeichens. Dieser ursprünglich gemeinermanische Tiername lautet alt – und

mittelhochdeutsch „swin“, gotisch „swein“, englisch „swine“ und schwedisch „swin“. Er ist eigentlich ein substantiviertes Adjektiv mit der Bedeutung „zum Schwein, zur Sau gehörig“ wie etwa auch das lateinische „suinus“ oder das russische „svinoj“. Das zugrunde liegende indogermanische „*suino-s“ ist von dem Wort „*su – s“ abgeleitet, das „Hausschwein, Sau“ bedeutet und möglicherweise im Sinne von „Gebälerin“ zur Verbalwurzel „*su –, *seu –, (= „gebären“) gehört. „Schwein“ bezeichnete zunächst das junge Tier, später aber dann in den germanischen Sprachen allgemein die wilde wie die häusliche Form der grunzenden Spezies aus der Klasse der Paarhufer. Als Schimpfwort bezog sich „Schwein“ schon in mittelhochdeutscher Zeit auf die Schmutzigkeit und die Gefräßigkeit des Tieres. Generell verweist das alte Wort „swin“ aber sowohl auf die „Sau“ als Symbol der Faulheit und Fruchtbarkeit als auch auf den Eber als Sinnbild des Mutes. Griechisch heißt es „hys“, wovon „hysterā“ (= „Gebärmutter“) abgeleitet ist. Der „Sau“ entspricht auch das lateinische „sus“, das altisländische „s?r“, das mittelhochdeutsche „su“, das althochdeutsche „farh“, das griechische „phorkis“, das kretische „maris“ und das jakitische „pures“. Zum Wortfeld „hys“ gehört im Angelsächsischen das Wort „hogg“, im Neuenglischen „hog“ oder „hag“, im Althochdeutschen auch „hagazussa“ und im Mittelhochdeutschen „hecse“ oder „hesse“. Daher hatte die „Hexe“ im Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit das Schwein als eines ihrer Lieblingstiere.

{56} In der frühen neolithischen Keramik erschien die Erdgöttin – vor allem in schwangerem Zustand – in Gestalt einer Sau, die ihr dann besonders heilig war. Solange die Frauen den Ackerbau allein in der Hand hatten, wurde das weibliche Schwein verehrt. Seine Gewohnheit, mit dem Rüssel in der Erde zu wühlen, deutete auf eine natürliche Verbindung mit dem Säen und Ernten hin und führte dazu, dass es angebetet wurde. Außerdem beruhte seine Heiligkeit darauf, dass es schnell wächst und sich stark vermehrt. Daher galt sein rundlicher Körper vermutlich als Allegorie für die Fruchtbarkeit des Ackers, auf dessen Früchte es einen magischen Einfluss ausüben sollte. Figuren und Vasen in Form eines Schweinekopfes mit Ohrringen zeigen, dass die in der Skulpturenkunst des Alten Europa der Jungsteinzeit dargestellte Sau eine Erscheinungsform der Großen Göttin des matriarchalen Zeitalters war. Im Neolithikum gab es auch Schweineorakel, die dann auch die Beziehung dieses Tieres zu Weisheit und Weissagung begründeten. Die Sau als Todesgöttin und Opfertier zugleich hatte ihre Funktion als Mittlerin zwischen Lebenden und Toten und wurde deswegen benutzt, um das Mysterium des Sterbens darzustellen, das zur Wiedergeburt führt. Überhaupt war das Schwein in den alten Kulturen vielfach ein Sinnbild für Fruchtbarkeit, Glück und Wohlstand. So wurde im jungsteinzeitlichen Malta eine säugende Muttersau mit 13 Ferkeln dargestellt. Das Tier kann aber auch für negative Aspekte stehen und Gefräßigkeit, Habgier, Wollust, Zorn, Unreinlichkeit und ungezügelter Leidenschaft repräsentieren. Wenn die Sau mit der Großen Göttin in Verbindung gebracht wird, nimmt ihre Symbolik nicht nur erdhafte, sondern auch himmlisch – lunare Züge an.

{57} Arisch – sanskrit heißt Schwein „varahi“. Die Silbe „va“ findet sich im englischen „fearh“, im althochdeutschen „fark“, im mittelhochdeutschen „verchel“ und im neuhochdeutschen „Ferkel“ wieder. Die älteste Schweinegöttin Indiens war Vajravarahi, die „Diamantsau“, die das „tanzende“ Energiefeld des Menstruationszyklus personifizierte. „Vajra“ heißt übersetzt „Diamant“, der im asiatischen Raum immer auch ein Symbol für den Stern ist. Dieser wiederum versinnbildlicht die Gebärfähigkeit und Wiedergeburtstfähigkeit der Schweinegöttin. Der Tanz der „Diamantsau“ bedeutete Teilhabe am kosmischen Fest und seinen ewigen Wandlungen, und Vajravarahi repräsentierte dabei die zyklische matriachale Weltordnung. Ein Hochrelief aus Nordindien, dessen ursprüngliches Grundmotiv vorvedisch, also um 1000 v. Chr. entstanden sein dürfte, das aber erst im siebten nachchristlichen Jahrhundert geschaffen wurde, zeigt eine eberköpfige Muttergöttin, die auf einem heiligen Lotosthron sitzt und ein kleines Kind auf dem Schoß hält. Sie repräsentierte die wechselnden Phasen des Mondes, der ständig stirbt, um wiedergeboren zu werden. Dies ist die bekannteste Darstellung von Vajravarahi, die hier als „Shakti“, d. h. als weiblicher Aspekt von Vishnu in seiner dritten Inkarnation als Eber Varaha erschien. Einerseits wurde sie dadurch zur Königin des Himmels und zur Quelle des Lebens und der Fruchtbarkeit; andererseits rückte sie damit in die Nähe der alten Erdgöttin und besonders der Schönheitsgöttin Lakshmi, die beide von Vishnu abhängig waren: entweder von ihm gerettet wurden oder als gehorsame Gattin dienten. An diesem Punkt zeigte sich in der indischen Mythologie wieder einmal auf markante Weise der Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat.

{58} Bei den alten Ägyptern wird die kosmische Göttin Nut als Frau oder als Kuh dargestellt. Aber sie nimmt auch die Gestalt eines Schweines an und verschlingt in der Morgendämmerung die Sterne, um sie am Abend aufs Neue zu gebären. Sie ist die „Muttersau, die ihre Ferkel frisst“ und den Sonnengott Re als eines ihrer Sternenkinder täglich zur Welt bringt. Als Symbol mütterlicher Fruchtbarkeit und der nichtversiegenden Lebensquelle wurde das Schwein mit seinen Ferkeln zu einem beliebten Amulett und Glückszeichen der Ägypter. Nut mit ihrer kosmischen Potenz erfuhr erst bei der späteren Solarisierung der Götterwelt ihre Reduktion auf die reine Himmelsfunktion und den Todesaspekt. Im Neuen Reich bezeichnete man sie bloß als „Totengöttin“ und reihte sie im Prozess ihrer Entmachtung nur noch als eine der Gottheiten in die Neunheit des Totengerichts ein. Die entscheidende patriarchale Entwertung begann um 1350 v. Chr. unter Amenophis IV, der in Abgrenzung gegen die lunare Religion jetzt die Sonne als „Aton“ zum zentralen Gottessymbol einsetzte und seinen Namen dementsprechend in Echnaton änderte. Die Wiedergeburtshoffnung verschob sich im Laufe der nächsten Jahrhunderte von der Muttersau Nut auf den Sonnengott Re – Osiris. In der Übergangszeit von noch lunarer Religion und schon beginnender Patriarchalisierung wurden die Feste noch gefeiert, bei denen das heilige Schwein dem Mond geweiht war und zur Zeit des

Vollmonds der Mondgöttin zu Ehren geopfert wurde. Aber je nachdem, ob Anbetung oder Abgrenzung überwog, verehrte man das Tier entweder als Göttin oder verfluchte es als das Böse. In der solaren Religion wurde das Schwein zum Symbol für die „verdammte Seele“ des zu verurteilenden Toten und der Gott Re – Osiris zum Hoffnungssymbol ewigen Lebens. Die „weiße Sau“ war auch ein Aspekt von Isis, der ihre Darstellung als Kuh oder Geier noch zusätzlich ergänzte. Das Tier ist hier Thron der Göttin und Sitz der Vollmacht über Geburt und Wiedergeburt. Wenn Isis auf ihrem Wildschwein thront, so erscheint sie nackt durch ihren geöffneten Schoß in der kultischen Haltung der Menstruation und zeigt mit ihrer Vulva das Tor zum Elysium und mit ihrem Zyklusblut die Potenz der kosmischen Göttin. Die Wildsau ist hier der Uterus als Geburtsort und die mythische Stätte ewiger Verwandlungsvorgänge. Allerdings war eine wichtige Darstellung der Göttin in dieser Position einer süditalienischen Statuette aus der hellenistischen Spätzeit entnommen und ließ daher durchaus Zweifel zu, ob es sich bei der nackten Frau auf dem Schwein auch wirklich um Isis handelte, deren Kult in der römischen Spätantike nicht mehr matriachale Rituale widerspiegelte, sondern patriarchal sehr stark überformt wurde.

{59} In der griechischen Mythologie war das Tier besonders Demeter heilig und wurde ihr auch geopfert. Diese aus frühester Zeit stammende Muttergöttin besaß einen triadischen Charakter. Sie erschien zugleich als Kore, das Mädchen, als Persephone, die Nymphe, und als Hekate, die Greisin. Die erste stand für das grüne Getreide, die zweite für die reife Ähre und die dritte für das geerntete Korn. Denn Demeter war als „Mutter Erde“ die Personifikation des Bodens, Schutzherrin des Ackerbaus und der Fruchtbarkeit allgemein sowie die matriachale Vegetationsgöttin par excellence, die mit ihren Gestalten den Kreislauf des Jahres spiegelte. Ihre Sage behandelt als Ausgangspunkt die Entführung ihrer Tochter Kore durch den Unterweltsgott Hades und ist Teil jenes Mythos, in dem die hellenische göttliche Dreifaltigkeit die vorhellenische dreifaltige Göttin mit Gewalt heiratete: Zeus die Hera, Poseidon die Demeter und Hades die Persephone. Sie bezog sich auf die männliche Übernahme der weiblichen Fruchtbarkeitsmysterien in primitiven Zeiten und signalisierte so den gewalttätigen Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat.

{60} Jedenfalls hütete zum Zeitpunkt von Kores Entführung in der Nähe der Schweinehirt Eubuleus seine Tiere. Als sich die Erde auftrat, wurde der Mann mit seiner Herde von dem Abgrund verschlungen, in dem Hades mit seinem Opfer verschwunden war. Dieser Vorfall fand Eingang in das Ritual der Thesmophorien, eines der Demeter gewidmeten Erntefestes. Ferkel und phallische Symbole wurden in eine natürliche Erdspalte geworfen, die als Symbol für die Vagina der Muttergöttin diente. In diesem Zusammenhang heißt das Schwein auch „Delphax“, das „Uterustier“ der Erde. Demeter erhielt gewöhnlich eine trächtige Sau als Opfer. Zur Muttergöttin passte das Muttertier, zur versunkenen Tochter Kore die in die Schlucht geworfenen Ferkel. Das Schwein, das die geistige Kraft des Weiblichen versinnbildlichte, war bei den Griechen sehr beliebt, um sowohl den Körper als auch den Geist zu reinigen. Seine speziellen kathartischen Eigenschaften wurden gerade in den Geschichten von Demeter und Persephone durch die Einflüsse und Wirkungen der Unterwelt noch gesteigert. Der Glaube an die divinatorischen Fähigkeiten des Schweins breitete sich durch die prophetische Weisheit der alten Saorakel immer mehr aus. Im früheuropäischen Mythos bedeutete „Schweinehirt“ Wahrsager und Magier. Eubuleus dürfte eigentlich der Priester von Demeter gewesen sein, der die ihr geweihten Tiere in einem heiligen Hain unter seiner Obhut hatte. Bei den Thesmophorien gedachte man durch die Ferkelopfer auch dieses besonderen Dieners der Orakelgöttin.

{61} Eine andere griechische Gottheit, die mit Schweinen zu tun hatte, war Kirke, die Tochter des Sonnengottes Helios und seiner Geliebten Perseis. Sie lebte auf der Todesinsel Aiaia, dem Jenseitsland und roten Elysium, nicht weit entfernt vom Okeanos und dem Schattenreich des Hades. In Homers „Odyssee“ wurde sie als „schöngelockte, hehre und melodische Göttin“ geschildert, bevor die Tradition sie später zur magischen, bösartigen Hexe machte. Aber sie erinnerte als Herrin der wilden Tiere, Urzauberin der Liebe, prophetische Unterweltbotin und Weberin des Schicksals in vieler Hinsicht an die Große Göttin der matriachalen Vorzeit, die über Leben und Tod sowie die Wandlungen vom einen Zustand zum anderen geherrscht hatte. Die Patriarchalisierung spaltete Kirke aus ihren komplexen Seinsbezügen ab und entwarf dadurch das negative Bild einer Dämonin, deren unmittelbarer Übergang von der bösen Zauberin zur liebenden Frau nicht verstanden, allenfalls als Zeichen von Schwäche empfunden wurde. Dabei spielte die Göttin hier eine Initiationsmeisterin, die ihren Helden in die Geheimnisse des Eros einweihte. Wenn er seine Prüfungen bestanden und sich ihrer als würdig erwiesen hatte, schenkte sie ihm ihre Liebe. Während der Initiation verwandelte sie ihn auch in das gleiche Tier, das ihm selbst ursprünglich heilig gewesen und in dessen Gestalt er üblicherweise erschienen war: im Falle von Kirke und ihren Männern das Schwein. Was also eigentlich nur Durchgangsstadium und Vorbereitung für die Mannbarkeit und deren Umsetzung in der „Heiligen Hochzeit“ zwischen Göttin und Heros gewesen war, wurde nun im patriarchalen Denken zur Strafe uminterpretiert und als Rückfall in die matriachale Phase der Menschheitsentwicklung gewertet, die es jetzt zu überwinden galt. Kirke war an sich eine kosmische Wandlungsgöttin, deren Insel als Ort zyklischer Wiedergeburten nach dem Gesetz des „Stirb und werde“ erschien. Die Verzauberung der Gefolgsleute des Odysseus erfolgte noch ohne moralisierte negative Beurteilung der Schweine. Doch in späteren Mythen erfuhren nach den Lehren der Pythagoräer nur noch lüsterne Menschen eine Verwandlung in diese Tiere, die nun als „Dreckschweine“ sexistisch gefärbt abgewertet und in der Folge auch dämonisiert wurden.

{62} Die germanische Göttin Freyja ritt und thronte auf dem Schwein Hildisvini, das weiblicher Natur war. Bei ihren Festen wurde ihr auch die trächtige Sau Sónargöltr geopfert. Ihr Name bedeutete „Herrin“. Freyja war Göttin der Liebe, Schönheit und Fruchtbarkeit und lebte mit ihrem Bruder Freyr in inzestuöser Geschwisterehe zusammen. Doch wurden ihr sexuelle Beziehungen noch zu vielen anderen Göttern unterstellt. Die patriarchale Mythenredaktion machte sie zur germanischen Aphrodite und damit auch zur göttlichen Hure. Wie ihre griechische Verwandte einen magischen Gürtel hatte, so besaß Freyja den Halsschmuck „Brisingamen“, der ihre Zaubermacht und ihren Reichtum zum Ausdruck brachte. Als Mädchengöttin fuhr sie auf einem Katzenwagen und flog in Gestalt einer jungfräulichen Walküre in die Schlacht. Dort bestimmte sie über Leben und Tod der Kämpfer und nahm die Gefallenen als Totengöttin auf ihren Flügeln ins Jenseits mit. Ihr Saal in dieser „anderen Welt“ hieß „Folkwang“ und war ein Ort von Freude, Glück, Liebe, Musik, Tanz und Kunst, also eine Art germanisches Paradies. Außerdem gehörte Freyja auch ein magischer Kessel, aus dem das inspirierende Getränk Met floss. So erwies sie sich auch als Göttin der Zauberei und Weissagung. Aufgrund ihrer erotischen Kraft ließ sie Felder, Tiere und Menschen fruchtbar werden, gewährte ihre Hilfe allen, die sie in Liebesangelegenheiten darum baten, und wurde als Frauengöttin besonders von Schwangeren in der Stunde der Geburt angerufen. Wegen ihres umfassenden Fruchtbarkeitsaspekts hatte Freyja auch den Beinamen „syr“ (= „Sau“), nach dem möglicherweise Syrien benannte worden sein kann, und wurde oft mit einer Sau verglichen. Der patriarchale oberste Asengott Odin belegte die Geschwisterehe mit dem Inzesttabu und beendete die matriachale Ordnung und Herrschaft der Großen Göttin, indem er sie als Frigg zur treuen gezähmten Gattin und als Freyja zur ihm untergeordneten Walkürentochter machte. Dieser Entwertungsprozess wurde durch die beginnende Christianisierung noch verstärkt. Der „heidnische“ Kult der Schweinegöttin wanderte nun in den Aberglauben ab, erhielt sich aber noch meist einige Zeit in den Ackerbauarten. Freyja wurde nun zur Hexe, ihr „Freitag“ zum Pechtag und ihre Katze zum Unglückstier.

{63} Schon im alten Ägypten galt das Schwein als unrein, weil es als Symboltier des bösen Seth aufgefasst wurde, obwohl man es andererseits bei bestimmten Anlässen verzehrte und auch als Haustier hielt. Die Juden übernahmen die ablehnende Haltung gegenüber dem Tier, setzten sie aber konsequenter um. Selbst bei Androhung von Todesstrafe würde kein Anhänger des mosaischen Glaubens Schweinefleisch gegessen haben. Mit diesem Verbot war die Ablehnung der Großen Göttin als heidnischer Fruchtbarkeitskult verbunden. Nicht – israelitische Völker insgesamt wurden von den Juden als Schweine bezeichnet, wodurch die Sau das Symbol für die verachteten Andersgläubigen abgab. Damit ging auch die Ausmerzung der matriachalen Religion und die Entwertung der Frau einher. Der Mann projizierte das innere Bild des durch ihn selbst unrein gemachten Schweines auf alles, was mit weiblichem Wesen im eigenen wie im kanaitischen Volk zu tun hatte. Der Erdgöttin mit Essen ihres heiligen Tieres zu huldigen, wurde zur größten Kränkung und Lästerung von Jahwe. Das Schwein, das Menstruationsblut, die Geburt und der Tod im Naturzyklus waren die heiligen Erfahrungen in der matriachalen Religion. Die neuen Gesetze verfluchten und unterdrückten sie für den patriarchalen Kult. Das Christentum setzte diese Tradition der Abwertung des Tieres nahtlos fort. Hier galt das Schwein wegen seiner Vorliebe zum Wühlen in Schlamm und Unrat und wegen seiner Gefräßigkeit als Bild der Unkeuschheit, Maßlosigkeit, Niedrigkeit, Verrohung und Unwissenheit. Die christliche Bilderwelt stellte oft den Exorzismus von Jesus dar, der die Dämonen aus Besessenen dadurch austrieb, dass er sie in eine Herde von 2000 Schweinen „ableitete“, die sich daraufhin ins Meer stürzten. Allerdings grenzte sich die mittelalterliche Kunst auch vom Judentum ab und verspottete es allegorisch in ihren Werken, in denen oft die Synagoge auf einer Sau reitend erschien. Manchmal tauchte dort das Tier auch als Beigabe zur Personifikation der Erde und als Sinnbild der in diesem Zusammenhang gebrandmarkten Laster auf. Mit dem Aufkommen des Hexenwahns und der Frauenverfolgungen geriet auch das Schwein in den Bannkreis des Bösentigen und wurde zu einer Verkörperung Satans. Die Inquisitoren und das aufgehetzte Volk machten aus ihm ein besonders beliebtes Reittier von Teufeln, Hexen, Toten, Dämonen und Ketzern. Im positiven Sinn war es ein Attribut des Einsiedlers St. Antonius von Komä, der als Schutzpatron der Tiere gegen Viehseuche helfen soll. Der Speck einer Sau, der „Antoniussteuer“ genannt wird, gilt als Heilmittel gegen die Blatterrose.

{64} Auf der tiefenpsychologischen Ebene hat sich Erich Neumann über das weibliche Schwein in „Ursprungsgeschichte des Bewusstseins“ von 1949 ähnlich ausführlich wie über den Eber geäußert. Dabei geht er von der nackten Göttin aus, die auf der Erde schläft und sich der Liebe hingibt. Diese erscheint als eine frühe Stufe der Großen Mutter. Ihr zugeordnet ist das Schwein als das Vielgebärende. Auf ihm reitet die Göttin mit gespreizten Beinen noch im höchsten Mysterium von Eleusis. Die Sau als urzeitliches Bild der Großen Mutter und als Symbol der Erdfruchtbarkeit taucht schon in der frühesten Phase der kosmischen Projektion an den Himmel auf. So werden etwa Nut, Isis und Seth mit dem Tier in Verbindung gebracht. Diese Linie lässt sich von Ägypten über Kreta und Vorderasien bis nach Griechenland verfolgen. Auch ist das Schwein ein altes, primitives Sinnbild für das weibliche Genitale und wird dadurch mit Sexualität und Fruchtbarkeit verknüpft. Überall da, wo ein Verbot besteht, Schweinefleisch zu essen, und wo das Tier als unrein erklärt wird, ist sein ursprünglich sakraler Charakter gewiss. Außerdem steht es im Zusammenhang mit Demeter, deren Kultort Eleusis es auf Münzen als Symbol der Mysterien zeigte. So repräsentiert das Schwein insgesamt das Weibliche als den gebärenden und empfangenden Schoß. In seiner Bedeutung als Uterus – Tier gehört es zur Erde, die in den Thesmophorien das Ferkel – Kinderopfer in ihren Schlund hinabzieht und zu ihrer Befruchtung entgegennimmt. Während die Sau im Matriarchat das bevorzugte und für die großen

Muttergottheiten heilige Opfertier ist, wird es in der Umkehrung des Patriarchats wie der Eber zum Inbegriff des Bösen.

{65} Hedwig von Beit behandelt in ihrer „Symbolik des Märchens“ von 1952 auch die Sinnbildlichkeit des Schweins. So ist etwa eine wilde, goldglänzende Sau ein eindrucksvolles Bild für die noch undomestizierte, halb verderbliche, halb Erleuchtung bringende Macht der seelischen Tiefe. Als Mutterschwein symbolisiert das Tier die Magna Mater und repräsentiert das Unbewusste in seiner Stofflichkeit und seiner gestaltbildenden Funktion. Wenn der Märchenheld die Sau einfängt, so bedeutet dies, dass er dieses Licht der inneren Finsternis in die Bewusstseinsphäre einbeziehen kann, wodurch auch diese erleuchtet wird. Schweineopfer wurden überall in den alten Kulturen den unterirdischen Mächten dargebracht und dienen im Märchen dazu, der Profaneinstellung des Bewusstseins ihre vitalen Kräfte zu entziehen, die dann der Verwirklichung des inneren Persönlichkeitskerns zugeführt werden sollen. Das Schwein stellt oft eine niedere Erscheinungsform des Unbewussten dar, ist den chthonischen Göttern und besonders der Muttergottheit zugehörig und verkörpert die dumpfste Befangenheit in Lust und Triebhaftigkeit. Es versinnbildlicht im Osten Sinnenlust und in der westlichen Antike Fruchtbarkeit. Im Matriarchat hatten Sau und Eber noch überwiegend positive Bedeutung, die im Patriarchat allerdings ambivalent unter negativem Vorzeichen wurde. Die Mythen und Märchen von der indoeuropäischen Zeit bis heute spiegeln diese Zwiespältigkeit wider. Soweit noch die alte mutterrechtliche Struktur durchschimmert, erscheint das Schwein in seinen „guten“ Eigenschaften. Wenn jedoch die vaterrechtlich geprägte Überformung zu dominant wird, tauchen Sau und Eber vor allem als Verkörperungen des Sündigen und Bösen auf. Die negative Verwendung des Ausdrucks „Schweinerie“ belegt diese Zusammenhänge bis auf den heutigen Tag.

Der Sündenbock

{66} Der vorliegende Artikel beginnt zunächst mit einer Einführung in die Symbolik des Ziegenbocks. Dieser war seit den ältesten Zeiten ein sehr wichtiges Kult- und Opfertier. Er lebt oft an hochgelegenen Orten, klettert gern auf Höhen hinauf, bewegt sich lebhaft und schnell, hat einen starken Geruch, besitzt eine große sexuelle Potenz, zeigt sich häufig kämpferisch und störrisch und ist dabei auch fähig, in unwirtlichem Gelände zu existieren. Als gehörntes Symboltier repräsentiert der Ziegenbock ganz allgemein „Männlichkeit“, „überschäumende Lebenskraft“, „schöpferische Energie“ und „aggressive Überlegenheit“. Er ist der Großen Göttin aus der matriarchalen Vorzeit sowie vielen Göttern heilig, die wie etwa Pan, Hermes, Aphrodite oder Dionysos mit ekstatischen, leidenschaftlichen und seelenergreifenden Erfahrungen verbunden sind. In der altindischen Veda-Religion verkörpert er das Reittier des Feuergottes Agni und bringt dessen Zeugungs- und Schöpferkraft zum Ausdruck. Berühmt war im Altertum auch der ägyptische Sexualkult des Bocksgottes der Stadt Mendes, der vom griechischen Geschichtsschreiber Herodot mit Pan identifiziert wurde. In diesem Zusammenhang berichtet der antike Chronist besonders über den kultischen Geschlechtsverkehr der Frauen von Mendes mit dem heiligen Tier. Jedenfalls sahen sie es als Symbol der Fruchtbarkeit und Zeugungskraft an und beteten zumindest zu ihm um Kindersegen. Nach ihrem Tod wurden die heiligen Ziegenböcke einbalsamiert, und damit war ihre weitere Verehrung gesichert.

{67} Der schon erwähnte Pan repräsentierte im alten Griechenland den Wald- und Weidegott der Hirten und Bauern. Von seiner Gestalt her war er halb Mensch und halb Ziegenbock. In seiner rein tierischen Verkörperung trug er ursprünglich selbst sehr zeugungskräftig zur Vermehrung der Herden bei, indem er höchstpersönlich die Ziegen besprang. Durch Übertragung ins Menschliche wurde daraus der von Eros getriebene Gott, der mit Vorliebe lüstern nicht nur die Nymphen, die weiblichen Naturdämonen, sondern auch schöne Hirtenknaben verfolgte und die obszönen, onanistischen Freuden des Sexuallebens genoss. Bei den alten Germanen war der Ziegenbock dem Donner- und Fruchtbarkeitsgott Thor oder Donar heilig, der als Beschützer und Segenspender für Hof und Ackerflur der Bauern galt. Das Rollen des Donners verursachte sein Wagen, mit dem er am Himmel dahinfuhr und aus dem er seine Blitze und den Regen zur Befruchtung der Erde sendete. Zwei Ziegenböcke zogen dieses Gefährt von Donar-Thor, wodurch das Tier zum Symbol von Gewitter, Wolke und Wind wurde. So glaubten die Germanen an bocksgestaltige wachstumsfördernde Vegetations- und Fruchtbarkeitsdämonen, die im Frühling die Triebkraft der Natur erwachen ließen.

{68} Während die vorchristlichen Religionen den Ziegenbock vornehmlich positiv deuteten und seine männliche Stärke verehrten, wurde er mit zunehmender Repression der Sexualität durch das Christentum zum „stinkenden, unreinen, Befriedigung suchenden“ Wesen, das beim Weltgericht die Rolle der zur ewigen Höllenstrafe Verdammten übernimmt. Auch der Teufel hat in der Ikonographie die meisten Züge seiner Gestalt vom Bock übernommen. Darstellungen des späten Mittelalters und der beginnenden Neuzeit zeigten oft Hexen, die von männlichen Ziegen durch die Luft getragen wurden. Der Teufel residierte auf diesen Bildern meist in Bocksgestalt, wobei die Hexen sein Hinterteil küssten. Pan mit dem Phallus als Symbol ist auch eine Mythologisierung des „Teufels“ oder „aufrechten Mannes“ im arkadischen Fruchtbarkeitskult, der dem Hexenwesen des nordwestlichen Europas sehr ähnlich war. Im Ziegenfell galt er als der erwählte Liebhaber der Dionysos-Anhängerinnen während ihrer ekstatischen Orgien auf hohen Bergen. Außerdem wurden die meisten Eigenschaften des

germanischen Donnergottes auf den Teufel übertragen, der mit den Füßen des Donar-Thor einst heiligen Opfertiers im christlichen Aberglauben erschien. In der Schweiz glaubte man, dass die Ziege vom Höllenfürsten geschaffen sei und sich dies namentlich in ihren Füßen zeige. Der Bock war das Reittier nicht nur von Hexen, sondern auch von allen möglichen Gespenstern und galt ebenso als Verkörperung vieler Spukgestalten mit teuflischem Charakter. Tiefenpsychologisch symbolisiert er die „Tierlibido“ des Menschen, d. h. die seelische Energie der Triebe und Instinkte. Als Repräsentant der chthonischen Vatergottheit, die im Christentum dämonisiert wurde, gehört er dem Schattenbereich des Unbewussten an. Wenn die Hexe auf dem Bock ausfährt, versinnbildlicht er deren triebhaften Animus, der die psychische Grundlage für ihre leidenschaftliche Hingabebereitschaft bildet.

{69} Der Sündenbock geht in seiner Wortbedeutung von der männlichen Ziege aus, ist aber letztlich eine Abstraktion von ihr und meint die Übertragung von Schuld oder Sünden einer Gruppe oder ganzen Gemeinschaft auf ein Tier oder einen Menschen, um die anderen davon zu befreien und zu erlösen. Der nun folgende Hauptteil des vorliegenden Artikels gliedert sich in einen theoretischen, einen mythologischen und einen tiefenpsychologischen Abschnitt. Der Anthropologe James George Frazer widmete in der 1928 erschienenen deutschen Ausgabe seines Monumentalwerkes „Der goldene Zweig“ der Sündenbock-Thematik gleich mehrere Kapitel. In diesem Zusammenhang spricht er von der Verbindung zweier Sitten, die ursprünglich unabhängig voneinander waren. Einerseits war es üblich, den menschlichen oder tierischen Gott zu töten, um zu verhindern, dass sein göttliches Leben von den Übeln des Alters heimgesucht wurde. Andererseits war es Brauch, einmal im Jahr eine allgemeine Austreibung des Bösen und der Sünden abzuhalten. Als man beides miteinander verband, war das Ergebnis die Verwendung des sterbenden Gottes als Sündenbock. Dass dabei oft der zum Opfer ausersehene Mensch Schläge mit Meerzwiebeln auf die Geschlechtsorgane bekam, geschah in der Absicht, seine zeugenden Kräfte von einer Hemmung oder einem Schadenszauber zu befreien. Vor der Tötung wollte man die männliche Energie des Sündenbocks reizen, damit diese in voller Wirkungskraft auf seinen Nachfolger, den neuen Gott, überging, der sofort den Platz des Erschlagenen einnehmen sollte.

{70} Der Kultur- und Literaturwissenschaftler René Girard erarbeitete in vier Studien zwischen 1983 und 1990 eine dem Ursprung der Gewalt im menschlichen Zusammenleben nachspürende anthropologische Theorie, wonach der Sündenbock-Mechanismus von Grund auf das Menschsein prägt. Nach ihm zieht sich durch alle mythischen, religiösen und literarischen Traditionen der Menschheit ein geheimes Baugesetz durch: Ein wertvoller, im Grunde göttlicher Mensch muss mit innerer Notwendigkeit von jenen Personen ausgestoßen und gewaltsam getötet werden, für die er lebt. Indem sich an ihm die Gewalttat ereignet, schafft er für die Seinen, die ihn töten, Zukunft und Lebensraum. Der Ernst vieler Texte der Weltliteratur stammt stets aus der ahnenden Erinnerung an die Gewalt, auf der die menschliche Gemeinschaft gründet. Girard spricht von einem „Gründungslynchmord“, von dem her die Texte leben. Sie spielen mit ihm, suchen ihn zu verschleiern oder seine tragische Notwendigkeit aufzuzeigen, um dadurch die dahinter stehende Gewalt zu legitimieren und als Heiliges zu etablieren. Die religiöse oder staatliche Institution, die nach Girard das Menschen- oder Tieropfer vollzieht, richtet in regelmäßigen Abständen das Göttliche als Schauer erregende Tötungsmacht auf, um dadurch die Menschen je neu in Angst und Schrecken zusammenzubinden und ihnen die Einhaltung der von ihr aufgestellten „göttlichen“ Gesetze einzuschärfen. In den Opfer-Traditionen aller Religionen liegt deshalb die praktische Entsprechung für die Traditionen des Mythos und der tragischen Literatur.

{71} Die bisherigen theoretischen Ausführungen zum Thema werden nun im mythologischen Teil des Artikels konkretisiert und ergänzt. Im babylonischen und hethitischen Kulturbereich verließ der König während bestimmter Krisenzeiten seinen Thron, entkleidete sich sämtlicher Würdezeichen und zog sich inkognito zurück. Aus einer Prophezeiung wurde z. B. auf den bevorstehenden Tod des Führers geschlossen. Nur durch Einsetzung eines anderen Menschen als Ersatzperson in sein Amt während der Gefahrenzeit und durch den anschließenden, notfalls gewaltsam herbeigeführten Tod des Stellvertreters war eine Rettung möglich. Später konnten als Ersatzkönige auch Tiere wie Stiere, Schaf- und Ziegenböcke, aber auch Frauen oder Tierweibchen geopfert werden. Auch in der griechisch-römischen Antike gab es ähnliche Riten, etwa in Athen, Rom, Marseille oder auf Rhodos. Dabei ging es immer um die Ablenkung bzw. Übertragung eines Übels auf jemand anderen, so dass der antike Sündenbock nicht die Verkörperung des moralisch Bösen darstellte, sondern eigentlich ein „Übelbock“ war, der drohendes Unheil (Krankheit, Seuchen, Katastrophen) abwenden sollte.

{72} Im Rahmen der hier skizzierten Thematik spielte bei den alten Griechen Dionysos eine zentrale Rolle. Er war in der Mythologie der Gott des Weines, der Baumzucht, des Landanbaus, der Garten- und Obstkultur sowie der Vegetation und der Fruchtbarkeit überhaupt. Dieser Sohn des Göttervaters Zeus wurde als neugeborenes Kind von den Titanen, den sechs Söhnen und Töchtern der alten Erdgöttin Gaia, ergriffen und in Stücke gerissen. Aber seine Großmutter Rhea, die Verkörperung der ursprünglichen Weisheit, sammelte alle Teile wieder ein, fügte sie zusammen und schenkte dem jungen Gott so ein neues Leben. Dann verwandelte der Götterbote Hermes auf Zeus' Befehl Dionysos zeitweise in ein Zicklein und vertraute ihn einigen Nymphen an, die das göttliche Kind erzogen und oft auf einem Ziegenbock reiten ließen. Die alten Griechen machten aus diesem Mythos ein bestimmtes Ritual: Sie nahmen eine junge Ziege, schnitten sie in sieben Stücke,

brieten sie in der Milch des Muttertieres und aßen sie dann in einer Art Abendmahl. So wurde in Gestalt des Zickleins der Gott alljährlich quasi symbolisch getötet und wiedergeboren; im Ritual verleibten ihn sich die Menschen ein und vereinigten sich auf diese Weise mit seiner ekstatischen Energie. Diese Zeremonie fand zur Sommersonnenwende Ende Juni manchmal auch mit einem Bock oder Stier als Opfer statt. Die Ziege galt dabei als heiliges Tier des Weins, der Bock als Symbol des überbordenden vitalen Lebens und der rauschhaften Sexualität.

{73} Außerdem gab es ein ähnliches Ritual auf dem Lande bei den Bauern im Monat März. Diesem Ziegenopfer lag auch die Idee der Stellvertretung zugrunde, die letztlich das Tier zum Repräsentanten des Gottes machte. Das Schicksal des Bockes, des „tragos“, der das grausame Spiel des Lebens in einer festen Zeremonie erlitt, wurde künftig „tragisch“ genannt. Das Wort „Tragödie“ leitet sich von „tragos-odé“ = „Bocksgesang“ ab. Der Name stammt von den in Bocksfellen gehüllten Chorsängern, die Gesänge und Tänze zu Ehren des Dionysos aufführten und Erzählungen aus dem Leben des Gottes vortrugen. Daraus entwickelte sich allmählich das Drama und seine tragische Form der Kunst. Die Tötung des Bockes geschah auf Veranlassung des Weingottes zu seiner Freude und über die Stellvertretung auch zu seinem Leide zugleich. Das Tier musste als Sünder gegen Dionysos sterben, nachdem es früher sein Repräsentant war. Im Drama gerät der tragische Bühnenheld stets in Konflikt mit der sittlichen Weltordnung oder mit einem von außen an ihn herantretenden Schicksal und scheitert daran. Sein individuelles Ziel, Motiv oder Ideal verbindet ihn mit dem Gott, der mit ihm leidet, ihn aber zur Aufrechterhaltung der allgemeinen kosmischen Gesetze sterben lassen muss. Der tragische Held rebelliert mit seiner Absolutheit gegen die Gebrechlichkeit der Welt und hat dafür zu büßen. Er wird genauso wie die männliche Ziege zum Übel- oder Sündenbock gemacht, damit alles so wie bisher weiterlaufen kann.

{74} Innerhalb einer religionsgeschichtlichen Darstellung des Themas, die über eine mythologische Erörterung im engeren Sinne hinausgeht, ist das jüdische Sündenbock-Ritual am bekanntesten. Im 16. Kapitel des dritten Buches Mose aus dem Alten Testament befahl Jahwe seinem „Knecht“ Moses und dessen Bruder Aaron jährlich ein großes Versöhnungsfest am Jom-Kippur-Tag zu feiern, welcher der zehnte Tag des Monats Tischri (September bis Oktober) zu sein hätte. Dabei sollten zwei Ziegenböcke „zum Sündopfer“ genommen werden. Der eine dieser beiden war Jahwe selbst zu opfern. Den anderen sollte Aaron „lebendig vor den Herrn stellen, dass er über ihm versöhne, und lasse den Bock für Asasel in die Wüste“. Der Bruder von Moses hatte auf Gottes Befehl hin „alle Missetat der Kinder Israel und alle ihre Übertretung in allen ihren Sünden“ dem für Asasel bestimmten Ziegenbock „auf das Haupt“ zu legen, „dass also der Bock alle ihre Missetat auf sich in eine Wildnis trage“. Die in den beiden Tieren verkörperte Energie der menschlichen Triebe und Instinkte wird in diesem Ritual gespalten. Der eine der beiden Böcke wird Jahwe geopfert. Dieser Teil der Libido kann also einer Sublimierung zugeführt werden, und dies stiftet die Versöhnung des reumütigen Volkes mit seinem Gott und seinen heiligen Idealen auf positive Weise. Aber der andere Teil der Triebkraft in Gestalt des zweiten Ziegenbocks wird negativ aufgeladen, als Sünde abgestoßen und in das Unbewusste verdrängt, das wegen der Abspaltung „Wüsten“-Charakter annimmt und dadurch die Belastung mit der Sünde zur Wildnis als einem Ort der Isolation, der Verwirrung, des Elends und der Dämonie wird.

{75} Asasel oder Azazel kann mit Wortableitungen wie „verschwindender Ziegenbock“, „harter Felsen“ oder „starker Sohn Gottes“ übersetzt werden. In der Frühzeit der israelischen Stämme war er ein Gott, dem man die offene Weidelandchaft und die Verantwortung für sengende Wüstenstürme zuteilte, während Jahwe innerhalb des Zeltdorfes verehrt wurde. Das Opfer im jüdischen Ritual musste jedenfalls zweigeteilt werden. Diese Art Gleichberechtigung Asasels mit dem Hauptgott wurde später vom Bewusstsein des Volkes aber nicht mehr gutgeheißen und ins Negative umgedeutet. Bei den vorhebräischen frühsemitischen Hirtenstämmen galt der sog. „harte Felsen“ als gehörnter Naturdämon und heilender Fruchtbarkeitsgott, der im Ziegenbock symbolisiert und verkörpert war. Er wurde mit dem Weiblichen, mit sinnlicher Schönheit und Naturreligionen sowie mit erotischer und aggressiver Triebhaftigkeit in Verbindung gebracht. Die psychischen Energien, die Asasel versinnbildlichte, empfanden die Juden immer mehr als negativen „Schatten“, dem sie die Vernichtung oder totale Infragestellung ihrer mühsam aufgebauten „Persona“ zutrauten und der daher unterdrückt oder verdrängt werden musste. So wurde er zur Gottheit des Ortes außerhalb des kollektiven hebräischen Lebens erklärt.

{76} Mit diesen Überlegungen sind die vorliegenden Ausführungen schon mitten im tiefenpsychologischen Abschnitt des Artikels angelangt. Erich Neumann geht in seinem Buch „Tiefenpsychologie und neue Ethik“ von 1949 nicht speziell auf Asasel ein, sondern versucht den Mechanismus des jüdischen Sündenbock-Rituals auf einer allgemeinen Ebene durch das destruktive Zusammenwirken von Persona und Schatten zu erklären. Der innere Kampf zwischen den beiden gegensätzlichen psychischen Instanzen führt dabei zu einer Spaltung zwischen dem Bewusstsein, das sich mit moralischen Werten identifiziert, und dem Unbewussten, das gegen diese Moral rebelliert, aber schließlich dann doch vom Gewissen unterdrückt oder verdrängt wird. Diese seelische Spannung manifestiert sich bei den betroffenen Menschen in einem Schuldgefühl, das der mehr oder weniger unterschweligen Wahrnehmung des Schattens entspricht. Die Körper- und Triebphäre, die zu den Werten der Persona im Widerspruch steht, kann individuell und kollektiv nicht als negativer Teil der eigenen Struktur akzeptiert werden und muss projiziert, d. h. nach außen verlegt und als ein Äußeres erfahren werden. Dann darf der Schatten – als Fremdes draußen und nicht als Eigenes drinnen – bekämpft, bestraft und ausgerottet werden.

{77} Die Beseitigung des Schuldgefühls und die Abfuhr der abgesperrten negativen Kräfte durch Schattenprojektion ist in der frühen Menschheitsgeschichte oft durch die seelische Institution des Sündenbocks erfolgt. Im Ritual des Judentums fand die Reinigung des Kollektivs durch Übertragung des Unreinen und Bösen auf den zweiten Ziegenbock statt. Aus dieser Zeremonie hat sich die sog. „Sündenbock - Psychologie“ entwickelt, bei der das Negative als Fremdes erfahren wird und die Opfer der Schattenprojektion von jeher überall die Ausländer und Minderheiten jedes Volkes sind. Die Außenseiter verkörpern immer auch eigene seelische Anteile des Kollektivs, von denen es nichts wissen will und die es in den dunklen Bereich der Seele abdrängt. Im Schatten und in der dazugehörigen Projektion wird stets die unbewusste Gegenposition der jeweiligen Gesellschaft, die irgendwie die Haltung und Sicherheit des öffentlichen Bewusstseins zu bedrohen scheint, aus dem Inneren der unbekanntenen Psyche hinausgestellt und in dem Fremden stellvertretend umgebracht. Man bekämpft im Ketzer den eigenen religiösen Zweifel und im politischen Gegner oder Feind das Wissen um die Einseitigkeit des eigenen gesellschaftlichen oder nationalen Standpunktes.

{78} Eine andere Gruppe, die das Opfer der Sündenbock – Psychologie darstellt, bilden die sog. „ethisch Minderwertigen“, d. h. im weitesten Sinne seelisch oder geistig behinderte Menschen die durch die Justiz und den Strafvollzug geächtet, bestraft und hingerichtet werden. Aber auch der Gegensatz dazu, der kleine elitäre Kreis der sog. „Überwertigen“, der Führer, Genies, Künstler und Intellektuellen, entgeht nicht der Diskriminierung, Verfolgung und Verurteilung, weil es allgemein eine primitive Tendenz gibt, das Beste und Hervorragende stellvertretend im Ritual zu opfern und als Sündenbock zur eigenen Kollektivreinigung zu benutzen. So setzt sich das unbewusste Schattenelement, von dem sich die Gemeinschaft zu befreien sucht, gerade in der Grausamkeit bei der Opferung der jeweiligen Sündenbockgruppen erst recht immer wieder durch. Das öffentliche Bewusstsein glaubt sich dabei identisch mit den höchsten Werten der eigenen Moral und verübt die brutalsten Morde mit „bestem Gewissen“. Bei den Unterdrückern und Verdrängern der Schattenseite gibt es dann eine unbewusste Verstärkung des Negativen bis zum Sadismus und zur bestialischen Zerstörungslust. Dies führt zu paranoiden Reaktionen einzelner Völker, die sich innerhalb der Kollektive in der Verfolgung der eigenen Sündenbockgruppen und außerhalb davon in der Durchführung internationaler Kriege ausdrücken. Die Stauungen und Ausbrüche der hier feindlich und destruktiv gewordenen Schattenkräfte verwandeln die Geschichte bis heute in einen Blutstrom ohne gleichen.

{79} Sylvia Brinton Perera ergänzt Erich Neumann in ihrem Buch „Der Sündenbock – Komplex“ von 1987 um einige allgemeine religionsgeschichtliche und individuelle therapeutische Ausführungen. Nach ihr änderte sich durch die Unterdrückung und Verdrängung der Schattenenergien bei den alten Hebräern auch immer mehr das Bild von Asasel, vor allem als die Spaltung zwischen dem guten Gott und dem bösen Teufel immer tiefer wurde. Der ursprünglich heilende Fruchtbarkeitsgott in der Gestalt des Ziegenbocks verkörperte mehr und mehr das gleiche Prinzip wie Satan, Jahwes Widersacher. Er stellte als Ankläger der Menschen die göttliche Gerechtigkeit dar, die von ihrem notwendigen Gegenpol, dem Erbarmen, getrennt war. Als Träger des göttlichen Zorns wurde er zum arroganten, verdammenden Staatsanwalt einer dogmatischen und perfektionistischen Moral, der gnadenlos alles verurteilte, was Jahwes Gesetzen nicht entsprach. Diese übertrieben einseitige, dämonische Verzerrung der ursprünglich heilenden Ganzheit macht in der Psychologie moderner Menschen Asasel zur autoritären Gewissensinstanz des antriebhaften, sadistischen Über-Ichs, das sich in offener Verachtung äußert. Bei Individuen, die sich mit dem sog. Sündenbock-Komplex identifizieren, wird dieser innere Ankläger durch das ablehnende Verhalten und das moralische Urteil der Familie konstellierte, die kollektive Tugenden vertritt und gegen das Instinktleben kämpft.

{80} Am Ende ihres Buches erörtert Frau Brinton Perera die Möglichkeit einer Lösung des Problems. Sie sieht Empfindsamkeit und Bereitwilligkeit, Leiden anzunehmen, im Grundcharakter jener Menschen, die dazu neigen, sich mit dem Sündenbock-Archetypus zu identifizieren, als bereits vorhanden an. Im Heilungsprozess müssen die Patienten die Fähigkeit lernen, geduldig auszuhalten, ohne Schuld- und Schamgefühle einfach „da“ zu sein, Veränderungen zu riskieren und frei mit Möglichkeiten zu spielen. Diejenigen, die unter dem Komplex leiden, empfinden die erlösenden Energien des Archetyps anfänglich nur als unannehmbar und dunkel, fürchten und verachten diese positiven Seelenanteile, weil sie mit dem negativen Schatten identifiziert sind und sich selbst nur aus der Perspektive des anklagenden Asasel betrachten. Sie sind durch ihr seelisches Exil und ihre Sehnsucht nach dem Kollektiv innerlich versklavt und dienen so ihrem sadistischen Über-Ich. In der Therapie ist es für sie wichtig, dem Prozess ihrer Wandlung zu folgen, bis dieser die schöpferische Bedeutung von Asasel enthüllt, der hinter dem satanischen Ankläger versteckt ist, zu dem ihn die jüdisch-christliche Literatur gemacht hat.

{81} Die „Sündenbock-Patienten“ bringen eine Fähigkeit zu emotionaler Intensität mit, die das Ergebnis des Drucks von unbewussten, nach Freisetzung drängenden Kräften ist und durch das Symbol des stürmischen Ziegenbocks ausgedrückt werden kann. Diese Triebhaftigkeit versorgt den Instinkt mit ekstatischer Energie, die gegenüber der Macht des verdrängenden Anklägers gleichwertig ist. Die Träger der Intensität haben eine Abneigung gegen die Zählung ihrer Kräfte und spüren, dass der anregende Schub spontaner Begeisterungsfähigkeit aus der Tiefe ihres Wesens kommt und geschützt werden muss. Diese Einstellung bildet die Voraussetzung für das Durcharbeiten des Sündenbock-Komplexes. Am Schluss

der Therapie kann dann der Ziegenbockgott für den Patienten die Möglichkeit bedeuten, Ekstase und Disziplin, spielerische Improvisation und ernsthafte Arbeit zu verbinden, was die Grundlage der Kreativität darstellt. Asasels „Ganzheit“ mit ihrer leidenschaftlichen Intensität, die in der Einseitigkeit des Anklägers pervertiert war, vermag nun zur Fähigkeit objektiver Sicht und zu einer Leidenschaft für Leben und Geist, quasi zu einem „Eros für Logos“ zu werden.

Der Verführer, Don Juan

{82} „Verführen“ bedeutet im Alt- und Mittelhochdeutschen „entfernen, wegfahren, vollführen, ausüben, weg- und irreführen“ und im 18. Jahrhundert „jemanden dazu bringen, etwas Unkluges, Unerlaubtes zu tun“. Ganz allgemein heißt es heute „jemanden so zu beeinflussen, dass er etwas gegen seine eigentliche Absicht tut“, und speziell „ein Mädchen verführen“ bedeutet: es „zum Geschlechtsverkehr verleiten“. Der Mann, der dies „vollführt“, wird seit dem 15. Jahrhundert „Verführer“ genannt. Seine spezifische literarische Ausprägung fand er dann in den Gestalten von Don Juan und Casanova, die auch im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen stehen werden. Methodisch gliedert sich der vorliegende Artikel in drei Abschnitte:

- a) einen typologischen,
- b) einen literarischen und
- c) einen tiefenpsychologischen.

{83} Für den erstgenannten Gesichtspunkt hat der dänische Philosoph Sören Kierkegaard in seiner Abhandlung „Entweder-Oder“ von 1843 Bahnbrechendes geleistet. Darin unterscheidet er zwischen einem reflektierten und einem unmittelbaren Don-Juan-Typ. Die erste Verführergestalt wird auch „intensiv“ genannt und ist ein intellektgesteuerter Ästhet, der sein Vorgehen psychologisch plant und berechnet. Dieser reflektierte Typ verführt dabei nur e i n e Frau, aber dies Schritt für Schritt, und setzt dafür vor allem seine Fähigkeit der einschmeichelnden Beredsamkeit ein. Ihm kommt es nur auf die geschickte Methode der Verführung dieses einen Opfers an, die er als brillantes Kunstwerk komponiert und deren Raffiniertheit er ästhetisch genießt. Kierkegaard selbst hat diese Art reflektierter Lebenseinstellung in seinem „Tagebuch des Verführers“ literarisch dargestellt, das den ersten Teil von „Entweder-Oder“ abschließt. Hier sucht sich die Hauptfigur der Ich-Erzählung, Johannes, ein Mädchen namens Cordelia als Opfer seiner Verführungsstrategie aus und beschreibt dann genau seine Vorgehensweise, wie er die ahnungslose junge Frau in seine Falle lockt, anschließend verlässt und damit seelisch zu Grunde richtet.

{84} Die zweite Verführergestalt, die Kirkegaard erwähnt und die er als „unmittelbaren oder extensiven Don-Juan-Typ“ bezeichnet, ist ein triebgesteuerter Tatmensch, der spontan begehrt, direkt bei den Frauen vorgeht und mit einem Schläge erobert. Dabei wirkt er durch die Ausstrahlungskraft seiner Erscheinung, der viele weibliche Opfer erliegen, und genießt die Befriedigung seiner unersättlichen Lust. Ihm kommt es nur auf die Anzahl der Frauen an, deren Verführung bei ihm ein „Handumdrehen, Sache eines Augenblicks“ ist. Kierkegaard behandelt den extensiven Don-Juan-Typ ausführlich in seinem Aufsatz „Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische“, der den ersten Teil von „Entweder-Oder“ einleitet, und sieht diesen Verführer in der Titelgestalt von Mozarts Oper „Don Giovanni“ aus dem Jahre 1787 verkörpert. Zur Musik des Komponisten hat Lorenzo Da Ponte das Textbuch geschrieben. Die Oper enthält die drei unveränderlichen Strukturelemente des Don-Juan-Stoffes: a) den unbeständigen, treulosen Verführer, b) die Gruppe der Frauen, die Gegenstand der Eroberung sind, - hier auf drei weibliche Opfer beschränkt - , und c) den Komtur, der Don Juan bei der Verführung seiner Tochter Anna ertappt, im Kampf mit diesem den Tod findet und ihn am Schluss als Bote des Himmels in Gestalt eines Standbilds aus Stein der Höllenstrafe zuführt.

{85} Bereits 1813 hatte der romantische Dichter E. T. A. Hoffmann einen eigenen Kommentar zu Mozarts Oper in seine Novelle „Don Juan“ eingearbeitet. Der Titelheld wird dabei zur tragischen Figur, die das Idealbild von einer Frau in sich trägt, es bei allen Geliebten sucht, aber es bei keiner findet und daran auch scheitert. Maßlos enttäuscht lehnt sich dieser romantische Don-Juan-Typ gegen Gott und seine Schöpfung auf, gerät aber dadurch immer mehr in Abhängigkeit von Satan. Seine innere Zerrissenheit zwischen Trieb und höherem Bewusstsein macht aus ihm einen ruhelos suchenden faustischen Menschen. Hoffmann hebt außerdem Donna Anna, die Tochter des ermordeten Komturs, aus der Gruppe der verführten Frauen heraus und macht sie zur eigentlichen kongenialen Gegenspielerin Don Juans. Der Eifer, mit dem sie den Mörder ihres Vaters verfolgt, ist verkappte Zuneigung. An diesem selbstzerstörerischen inneren Konflikt zwischen Liebe und Hass geht sie schließlich auch zu Grunde und folgt damit ihrem heimlichen Geliebten in den Untergang nach. Über Hoffmanns Deutung des romantischen Verführers geht der spanische Essayist Ramiro de Maeztu in seiner Aufsatzsammlung „Don Quijote, Don Juan und die Celestina“ von 1926 noch hinaus und unterscheidet darin zwischen dem „Don Juan der Völker des Nordens“ und dem „Don Juan des Südens“. Während der erstgenannte Typus ständig verliebt und von seinen Eroberungen entzückt ist, dabei aber doch nur das Ideal von einer Frau sucht, glaubt die „südliche“ Verführergestalt nicht an die Liebe,

sondern ist nur von trotzigem Hochmut und Gier nach sinnlicher Lust erfüllt, treibt Späße mit den verführten Opfern und deren Liebhabern und spottet über sie. Hoffmanns romantischer Idealist dürfte dem „Don Juan der Völker des Nordens“ sehr nahe kommen, und die Titelfigur von Mozarts Oper könnte eine Entsprechung zum „Don Juan des Südens“ darstellen.

{86} Giacomo Casanova, die zweite große Verführergestalt in der europäischen Geistesgeschichte, lässt sich mit Don Juan nicht ohne weiteres vergleichen. Die Unterschiede zwischen beiden sind erheblich größer als die Gemeinsamkeiten. Während der Spanier nur als literarischer Mythos bekannt ist, stellt der Italiener eine historische Persönlichkeit dar, die zwischen 1725 und 1798 gelebt hat. Er beschrieb diese Zeit bis 1774 in seinen „Memoiren“, die er zwischen 1790 und 1798 verfasste und die erstmals in gekürzten und revidierten Fassungen von 1822 bis 1838 erschienen. Sein Wesen, das sich hier auf mehreren hundert Seiten entfalten darf, lässt sich auf den ersten Blick weniger unter dem Begriff des unmittelbaren Verführers subsumieren, sondern zunächst einmal mehr mit der Kategorie des erotischen Abenteurers erfassen. Denn in der Epoche des Rokoko bildet sich dieser Typus in ganz umfassendem Sinne auf besondere Weise heraus. Der Abenteurer dieses Zeitalters ist gekennzeichnet durch Gratwanderung am Rande der Legalität, Erleben des Daseins im flüchtigen Augenblick, Vertrauen auf Glück und Schicksal, Offenheit für das Neue und Unbekannte, rastloses Fortschreiten im andauernden Übergang und Ausbruch aus der Ordnung ins Ungewisse. Durch seine „Memoiren“ wird Casanova der Historiograph der ganzen Abenteurergilde von Cagliostro, Graf Saint-Germain und anderen.

{87} Don Juan existiert in einer völlig anderen Zeit. Für sein Treiben gibt der spätmittelalterliche Katholizismus Spaniens, dessen kirchliches Dogma sexuelle Lust als Sünde ansieht, den idealen Nährboden ab. Der Reiz des Verbotenen und Sündhaften steigert noch das Verlangen dieses Verführers, in dessen Überbetonung der eigenen Bedürfnisse ohne Rücksicht auf soziale oder religiöse Normen sich schon die Renaissance ankündigt. Sein Angriff gilt der Ehre und Tugend der umworbenen Frau, und sein Ziel ist die Brechung ihres Willens und damit ihre Erniedrigung. Im Grunde hasst Don Juan das weibliche Geschlecht; ihn interessiert nur das Habenwollen, die Besitzergreifung. Der Anreiz erhöht sich für ihn, je mehr Widerstände es zu überwinden gilt. Da Herrschsucht sein wichtigster Charakterzug ist, bedeutet jede Frau für Don Juan eine Herausforderung seines Machtwillens. Die von ihm Betrogenen und Verlassenen denken nur noch mit Hass an ihn zurück.

{88} Im Gegensatz zum spanischen Spätmittelalter entwickelt das Rokoko in vielen Teilen Europas die Verführung zu einem höchst kunstvollen Spiel wie kaum eine zweite Epoche vor ihm. Für Casanova ist es kein Widerspruch, sich für einen guten Christen zu halten und gleichzeitig keine Fleischessünde zu kennen. Beim Geschlechtsverkehr möchte dieser selbsternannte Chevalier de Seingalt vor allem die Geliebten glücklich machen. Seine Befriedigung ist auf eine gegenseitige, freiwillige Zuneigung angewiesen. Der Enthusiast Casanova sucht in der Frau nicht nur das schöne Triebwesen, sondern auch die mit Herz und Geist begabte Partnerin, die Zärtlichkeit und Empfindsamkeit mit Seelenstärke verbindet. Etliche seiner Geliebten vergessen ihn nicht und geben sich ihm bei einer nochmaligen Begegnung wieder hin. Dieser „Erotiker par excellence“ erweist sich so auf seine Weise als Freund und Vertrauter der Frauen, der sich auch für ihre natürlichen Rechte einsetzt. Allerdings schließt diese Einstellung bei ihm nicht aus, dass er ebenso wie Don Juan verführen will. Casanovas Interesse an der Frau nimmt zu, je mehr Schwierigkeiten sie ihm bereitet. Er ist davon überzeugt, weibliche Widerstände immer beseitigen oder überwinden zu können. Dieser von Grund auf neu-gierige Chevalier fühlt sich zu immer neuen Geliebten hingezogen und geht rastlos von einer Verführung zur anderen über. So verkörpert er in seiner Person das Abenteurertum im engeren (erotischen) wie im weiteren (allgemeinen) Sinn ebenso wie das unmittelbare Verführertum. Beide Begriffe gehen mit jeweils unterschiedlicher individueller Akzentverlagerung bei Casanova und Don Juan fließend ineinander über.

{89} Der nun folgende Abschnitt ergänzt die bisherige typologische Darstellung durch literaturhistorische Ausführungen. Der Chevalier de Seingalt, an sich zwar eine historische Persönlichkeit, ist durch seine „Memoiren“ selbst zu einem literarischen Mythos geworden, der nach seinem Tod immer wieder in Dichtungen bearbeitet wurde. Jedoch hat er seine Lebensgeschichte nur bis 1774 aufgeschrieben, also bis zu einem Zeitpunkt, an dem er gerade den glanzvollen Höhepunkt seiner Abenteurerjahre überschritten hatte. Vor allem in der Literatur des Fin-de-siècle der „Wiener Moderne“ blühte der Stoff besonders auf. Der erotische Abenteurer wurde hier zur Symbolfigur impressionistischen Augenblickserlebens, und Casanova galt dabei als Urbild dieses zur Treue unfähigen Männertyps. Dabei gab es vor allem dramatische Bearbeitungen, die Episoden aus den „Memoiren“ oder ihnen frei nachempfundene Handlungsszenarien zur Grundlage nahmen, wie etwa Hugo von Hofmannsthals „Der Abenteurer und die Sängerin“ von 1899 und „Cristinas Heimreise“ von 1910 sowie Arthur Schnitzlers „Die Schwestern oder Casanova in Spa“ von 1919 und Raoul Auernheimers „Casanova in Wien“ von 1924. Es entstanden auch in dieser Zeit und später literarische Werke, die Casanovas Leben nach 1774 mit seiner absinkenden Tendenz und damit die tragische Seite dieses Abenteurerlebens, das Altern, Abschiednehmen, Hinübergehen in Einsamkeit und Vergessenheit behandelten. Hier sei stellvertretend für andere Arthur Schnitzlers meisterliche Erzählung „Casanovas Heimfahrt“ von 1918 genannt, in welcher der alternde Chevalier trotz äußerer Triumphe in Spiel, Liebe und Duell dennoch am Ende als völlig Gescheiterter und innerlich Gerichteter dasteht.

{90} Die Geschichte von Don Juan wurde zu einem der meistbearbeiteten Stoffe der Weltliteratur und ist allein in

den Hauptverbreitungsländern Spanien, Frankreich und Deutschland mit je etwa hundert Fassungen vertreten. Auf diesem Felde kann Casanova mit seinen „Verführerkollegen“ nicht annähernd konkurrieren. Der vorliegende Artikel muss sich in seiner literarhistorischen Darstellung auf eine repräsentative Auswahl von sechs bedeutenden dramatischen Bearbeitungen des Don-Juan-Stoffes beschränken. Gestalt und Schicksal des spanischen Frauenhelden erhielten ihre erste literarische Prägung in Tirso de Molinas Schauspiel „Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast“ von 1630. Die Originalität des Stückes besteht in der Verbindung von zwei ursprünglich nicht zusammengehörigen Stoffkomplexen – den Liebesabenteuern eines jungen Draufgängers und der Bestrafung eines Frevlers durch die Erscheinung eines Standbildes. Das Drama spielt zur Zeit des kastilischen Königs Alfons XI. (1312-1350), bezieht sich aber in Wahrheit auf die spanische Gesellschaft um 1630. Der dichtende Mönch Tirso hält das Schicksal von Don Juan Tenorio seinen Zeitgenossen als warnendes Beispiel in dem Sinne vor, dass der Sünder, der Besinnung und Reue stets aufschiebt, keine Gnade vor Gott findet und zur Hölle verdammt wird. Sein Verführer drückt sich wie nach ihm Don Giovanni bei Mozart / Da Ponte unmittelbar im Handeln und nicht im Reflektieren aus. Donna Anna taucht hier schon in der Gruppe der (bei Tirso in der Viererzahl auftretenden) betrogenen Frauen erstmals auf, spielt aber noch keine herausragende Rolle wie später bei E. T. A. Hoffmann. Ihr Vater, der von Don Juan getötete Komtur, hat im Schauspiel einen Namen und heißt Don Gonzalo de Ulloa, der als „steinerne Gast“ den Verbrecher im Sinne des Dichters seiner gerechten Strafe zuführt.

{91} Jean-Baptiste Poquelin alias Molière gab dem Stoff 1665 in seinem Drama „Don Juan oder der steinerne Gast“ seine zweite klassische Fassung. Der Titelheld hat bei dem französischen Autor an Leidenschaft verloren, dafür aber an Intellekt gewonnen; d. h. er denkt über sich selbst nach und kommentiert sein Handeln. Darin zeigt er sich als Libertin, Zyniker, Heuchler, Rationalist und Atheist. Besonders an seinem Beispiel, aber auch an einigen Nebenfiguren prangert Molière sozialkritisch Missstände in den einzelnen Ständen an – vom Bauerntum über das Bürgertum bis zum Adel hinauf. Don Juan hat hier Spaß an der schrittweisen Eroberung, lässt danach aber sein Opfer eiskalt und desinteressiert fallen und ist insofern schon ein gewisser Vorläufer von Kierkegaards Johannes. Die Gruppe der verführten Frauen tritt bei Molière sehr in den Hintergrund. Anna ist hier durch Elvira ersetzt, die Don Juan aus dem Kloster entführt, geheiratet und dann verlassen hat. Ihre beständige, großmütige Liebe steht in krassem Gegensatz zur Treu- und Haltlosigkeit des egoistischen Verführers. Die Ermordung des Komturs wird in die Vergangenheit verlegt und nur in einem Dialog erzählt. Die Erscheinung des Standbildes verliert hier ihre metaphysische Funktion und wirkt am Ende nur noch als Theatereffekt. Reale Sozialkritik ersetzt bei Molière religiöse Moralpredigt, die für den Spanier Tirso noch so wichtig war.

{92} Die Oper „Don Giovanni“ von Mozart / Da Ponte aus dem Jahr 1787 wurde im typologischen Abschnitt schon mehrmals erwähnt. Hier stehen in der Gruppe der verführten Frauen Donna Elvira und Donna Anna gleichberechtigt neben der Magd Zerlina. Kierkegaard widmete in „Entweder-Oder“ von 1843 unter dem Aufsatztitel „Schattenrisse“ der Figur, die bei Molière noch Don Juans Gattin war, ein eigenes Unterkapitel und wertete Elvira damit auf. Doch die folgenreichste Interpretation der Oper für das 19. Jahrhundert lieferte 1813 Hoffmann, der den Verführer zum faustischen Idealsucher und Anna zu dessen entscheidender Gegenspielerin machte. Diese romantische Version fand in Christian Dietrich Grabbes Tragödie „Don Juan und Faust“ von 1829 ihren kongenialen dramatischen Ausdruck. Der früh verstorbene deutsche Dichter spaltete Hoffmanns Verführerfigur in zwei Gestalten auf: den romantischen sinnesfreudigen Materialisten Don Juan und den nordischen intellektuellen Idealisten Faust, womit er Mozart und Goethe vereinen wollte. Auf der anderen Seite reduziert sich die bisherige Anzahl der weiblichen Opfer (meist drei oder vier) nur auf eine Frau: Donna Anna. Die zwei klassischen Stoffe der Tragödie haben die Motive der Verführung und des Duells gemeinsam. Grabbe lässt Don Juan und Faust im Kampf um die Liebe Annas wetteifern. Beide töten ihretwegen und fallen am Ende dem Teufel zu. Während der spanische Abenteurer den Bräutigam und den Vater der Geliebten aus dem Weg räumt, ermordet der deutsche Gelehrte Donna Anna selbst, weil sie innerlich von ihrer Liebe zu Don Juan nicht lassen kann – trotz allem, was er ihr angetan hat. Der Komtur tritt hier als Gouverneur Don Gusman auf, der am Ende als Bildsäule erscheint, den Verführer zur Reue auffordert und ihn schließlich dem Teufel überlässt, damit dieser ihn in der Hölle an Faust schmieden kann.

{93} Eine andere romantische Version der literarischen Bearbeitungen dieses Stoffes im 19. Jahrhundert bildete sich durch die Verschmelzung der Don-Juan-Geschichte mit der Miguel-Mañara-Sage heraus, in der ein Sevillaner aus der Mitte des 17. Jahrhunderts das Zentrum bildet. Mañara fand nach einem wüsten Jugendleben in der Ehe mit einer geliebten Frau Ruhe und wurde durch deren frühen Tod so erschüttert, dass er später ein frommes Leben im Dienste der Armen führte. Der Franzose Prosper Mérimée verknüpfte als erster beide Stoffe in seiner Novelle „Die Seelen des Fegefeuers“ von 1834. Aber die bekannteste literarische Fassung dieser Verbindung lieferte der Spanier José Zorilla y Moral mit seinem Drama „Don Juan Tenorio“ von 1844. Die zahllosen Verführungstaten des Titelhelden werden hier durch eine Wette mit seinem Freund Don Luis de Mejía motiviert, der ihn auch zur Eroberung einer Nonne anstachelt. Der Komtur heißt wie bei Tirso Don Gonzalo de Ulloa, verweigert Don Juan die versprochene Hand seiner Tochter Inés, die ins Kloster gehen muss, und wird schließlich wegen seiner Unnachgiebigkeit von dem Verführer ermordet. Donna Inés verkörpert eine innere Verbindung von Tirsos Anna, Molières Elvira und Goethes Gretchen aus „Faust“ und ist hier aus der Zahl der weiblichen Opfer die einzige wirkliche Gegen- und Mitspielerin von Don Juan, die ihm am Ende zusammen mit ihrem Vater an ihrem Grab als Geist erscheint, auf

diese Weise seine Bekehrung zu Reue, Glaube und Liebe bewirkt und ihn so seiner Rettung und Erlösung zuführt.

{94} Über hundert Jahre später schrieb der Schweizer Schriftsteller Max Frisch 1953 seine Komödie „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie“, spielte darin mit den früheren Fassungen des Stoffes, zitierte sie immer wieder so ganz nebenbei und parodierte sie. Sein Don Juan liebt nicht die Frauen, sondern die Geometrie und inszeniert selbst seine Höllenfahrt, um die Verführerrolle endlich loszuwerden. Der Komtur Don Gonzalo ist hier Juans Schwiegervater und wird von dessen Vater Tenorio und von dessen Freund Roderigo umrahmt. Alle drei sterben in einer Nacht der Verwirrungen und Vertauschungen durch die Enttäuschung über den ihnen nahe stehenden Verführer. Die Zahl der weiblichen Opfer wird hier parodistisch auf dreizehn erhöht. Juans Braut Anna stirbt durch Selbstmord. Ihre Mutter Elvira und Roderigos Verlobte Inez gehören auch zum Reigen der Eroberungen des Erotikers wider Willen. Die eigentliche Gegenspielerin von Don Juan ist die Hure Miranda, die im Laufe des Stückes zur Herzogin von Ronda wird und ihm die Ehe anbietet, damit er ungestört seiner Liebe zur Geometrie nachgehen könne. So überlebt der Verführer in der trauten Zweisamkeit einer Spießerdylle und steht am Ende gar als künftiger Vater dar.

{95} Im 20. Jahrhundert hat auch der französische Existentialismus an der Wiederbelebung des Stoffes entscheidend mitgewirkt. So widmete einer seiner Hauptvertreter, der philosophierende Dichter Albert Camus, in seinem essayistischen Hauptwerk „Der Mythos von Sisyphos“ aus dem Jahre 1942 ein Kapitel dem „Don-Juanismus“. Hier sieht er im spanischen Verführer einen „absurden“ Helden, eine Art Sisyphos auf dem Gebiet der geschlechtlichen Beziehungen. Auf diese Weise wird Don Juan zum geistigen Bruder der Titelfigur von Camus' Abhandlung, der Verkörperung des absoluten Realisten, der sich dem Absurden einer ihm fremd und unverständlich gegenüberstehenden Welt stellt und darin sein Glück findet. 1955 schrieb der Dramatiker Jean Anouilh seine Komödie „Ornifle oder der Luftzug“ und orientierte sich dabei von der Theorie her an Camus und von der Stoffgeschichte her an Molière. Sein alternder Don Juan heißt Ornifle, der von der Absurdität des Lebens überzeugt ist, aber trotzdem das Leben mit seinen Genüssen und jeden erfüllten Augenblick liebt. Er ist ähnlich wie Molières reflektierter Verführer der geschickte Jongleur mit dem Wort und den Menschen ebenso wie Libertin ohne Reue und Verantwortungsbewusstsein. Aus der Gruppe der weiblichen Opfer ragt ein wenig Ornifles Frau Ariane heraus, die hier in etwa Donna Elviras Rolle übernimmt. Die Gräfin steht dem Verführertum ihres Mannes mit kritischem Humor gegenüber, liebt ihn aber trotzdem immer noch, obwohl sie keinen Einfluss auf sein Verhalten nehmen kann. Die Rolle des rächenden Komturs spielt bei Anouilh in ironischer Brechung Ornifles illegitimer Sohn Fabrice, der beim Versuch scheitert, seinen treulosen Vater umzubringen, und dann als angehender Arzt beim Ohnmächtigen ein Herzleiden konstatiert. Letztlich beachtet der gräfliche Verführer die Diagnose seines Sohnes nicht und bleibt seinem Don-Juanismus verhaftet, obwohl er den Preis für sein Vergnügen kennt. Aber er ist bereit, die himmlische Strafe für sein Vergehen, den Tod, auf sich zu nehmen. Als Ornifle die Braut von Fabrice, eine auf Donna Anna Bezug nehmende Figur mit Namen Marguerite, erobern will, erliegt er einem Herzschlag.

{96} Der letzte Abschnitt des vorliegenden Artikels geht von der Frage aus, welcher der beiden großen Verführergestalten in der europäischen Geistesgeschichte sich am besten für eine tiefenpsychologische Erörterung nach der Methode von C. G. Jung eignet. Don Juan Tenorio als rein literarischer Mythos eröffnet dem archetypischen Blickwinkel der Analytischen Psychologie noch andere, tiefere Dimensionen als die historische Persönlichkeit Giacomo Casanovas, deren individuelles Psychogramm in der überpersönlichen Charakterstruktur des spanischen Verführers aufgeht. Das Wesen des Chevalier de Seingalt ist vor allem durch Eitelkeit und Oberflächlichkeit geprägt und weist nicht die dämonischen Abgründe des Frauenhelden aus Sevilla auf. Wenn daher im Folgenden nur von Don Juan die Rede ist, bleibt Casanova stets im Hintergrund präsent und ist immer irgendwie auch mit gemeint. Die folgende tiefenpsychologische Betrachtungsweise behandelt bei der Verführergestalt die Themenkreise des Narzissmus, des Trickster-Archetyps und des Mutterkomplexes. Einzelne Gesichtspunkte aus Sigmund Freuds Psychoanalyse ergänzen die Interpretation.

{97} Don Juan zweifelt zutiefst an seinem männlichen Charakter und sucht diesen Mangel im Geschlechtsverkehr zu kompensieren. Psychisch ist er ein Pubertierender und als solcher immer bereit, durch eine Eroberung dem Traum der vermissten Männlichkeit nachzujagen. In jeder Frau liebt er nur sich selbst und seinen Triumph über sie. Als Narzisst frönt er nur dem eigenen Lustgewinn. Ihm fehlt das tiefere Selbst, und sein unsicheres Ich kann sein weibliches Gegenstück nicht finden. Bei seinen rastlosen Abenteuern treibt ihn auch das Gefühl der Impotenz und eine hysterische Konstitution an. Sein Unvollständigkeitsgefühl und sein Minderwertigkeitskomplex erzeugen bei ihm einen Galgenhumor, der sich bis zum unbändigen Hass gegen die Frauen steigern kann.

{98} Don Juans Narzissmus ist nicht das Produkt einer gesunden Selbstliebe etwa im Sinne Erich Fromms, sondern eher dessen Gegenteil; d. h. er drückt den Selbsthass und die daraus resultierende innere Spaltung des Frauenhelden zwischen männlichem Bewusstsein und weiblichem Unbewussten aus. Gerade die zärtlichen, gefühlsmäßigen, femininen Persönlichkeitsanteile, also die „Anima“ des Verführers, werden von dessen maskulinem Ich abgelehnt und in das Dunkel der seelischen Tiefen verstoßen. Von diesem Schattenbereich aus üben sie jedoch um so dämonischer und destruktiver eine

heimliche Macht über das Bewusstsein aus, das von diesen Zusammenhängen nichts weiß, sich aber dennoch unbewusst mit der Anima identifiziert und dadurch deren Herrschaft über seine Autonomie akzeptiert. C. G. spricht in diesem Kontext von „Animabesessenheit“. Dabei handelt es sich um „unbeherrschte Gefühle“, um „Animosität“ im „Sinne unangenehmer Emotionalität“. Männer können in diesem Fall „kindisch, sentimental [. . .] und unterwürfig“ oder aber umgekehrt „aufbegehrerisch, tyrannisch“ und launisch werden. Ihnen geht es „dabei hauptsächlich um die persönliche Eitelkeit und Empfindlichkeit“, was ja auch in vieler Hinsicht auf Don Juan zutreffen dürfte.

{99} Diese seelische Konstellation beinhaltet besonders in Tirso's Drama und Mozarts Oper eine explosive Spannung, die sich im Laufe der Handlung immer mehr entlädt. Selbsthass und Animabesessenheit des narzisstischen Verführers erzeugen einen inneren Wiederholungszwang und Teufelskreis, in dem Don Juan gefangen ist und dem er nicht enttrinnen kann. Äußerlich zeigt sich dies im letztlichen Scheitern aller seiner Eroberungsversuche. Erlösung für diese heillos destruktive Verbundenheit von Tenorios Ich und Anima gibt es nur im Tod, den am Ende die Statue des toten Komturs dem verfolgten Frauenhelden bringt.

{100} Ein anderer tiefenpsychologischer Zugang zu Don Juan ergibt sich aus dem Blickwinkel der Gesellschaft mit Ausrichtung auf den Trickster-Archetyp. Von hier aus gesehen erscheint der Frauenheld als Rebell gegen die christliche Wertordnung und als genial hybrider Ich-Mensch, der seinem Lustbedürfnis die Welt erobert. Dadurch wird er zu einem neuen Luzifer, der durch seinen Aufstand die alten herrschenden Mächte bedroht. Gegen den fanatischen Katholizismus Spaniens handelt er als Satanist, Nihilist und Antichrist. Don Juan stellt den Teufel selbst als Personifikation des hemmungslosen Trieblebens und der als Sünde verworfenen Sexualität dar.

{101} Der Höllenfürst des christlichen Kulturraumes tritt in den Mythen der alten Griechen, Germanen, Chinesen und Indianer als Schalk, Narr oder Gauner auf. C. G. Jung nennt diese Schelmenfigur „Trickster“. Für ihn ist die Narrengestalt „ein kosmisches Urwesen göttlich-tierischer Natur, dem Menschen einerseits überlegen vermöge seiner übermenschlichen Eigenschaften, andererseits unterlegen vermöge seiner Unvernunft und Unbewusstheit“. Die Jung-Analytikerin Barbara Greenfield sieht Don Juan als Verkörperung des Trickster-Archetyps und grenzt ihn gegen das Urbild des Vaters ab, das für Gesetzgebung, Ordnung oder sogar Unterdrückung stehe, während die seelische Energie der jugendlichen Schelmenfigur Gesetzesbruch, Triebwunsch, Befreiung, aber auch Verführung repräsentiere. Der Don-Juan-Trickster hat die Anziehungskraft der freien, offenen Sexualität und wird deshalb von der spanischen Gesellschaft als „Teufel“ verurteilt. Er verkörpert ein unentwickeltes Ich, dessen Wesen aus reinem Instinkt und ungetrübter Lust besteht. Daher wird er oft durch das Symbol seines Penis charakterisiert und erlangt die Bedeutung eines Befreiers von unterdrückter Sexualität.

{102} Bei Tirso und Mozart / Da Ponte wird Don Juan durch seinen Untergang mehr zum trotzigem, aber letztlich ohnmächtigen Sohn des Vaterarchetyps als zum revolutionären, die sexuelle Freiheit bringenden Trickster. Hier steht der Kampf zwischen rigorosem Über-Ich, das durch die Statue des Komturs repräsentiert wird, und grausamem Es, das als Machtgier des herzlosen Verführers erscheint, im Zentrum der Werke. Beide Instanzen sind durch ihre destruktiven Ausprägungen aufeinander bezogen und „verlassen“ in den Gestalten von Don Gonzalo und Don Juan am Ende „gemeinsam die Bühne“. Der Trickster wird dabei als Delinquent von der Vaterfigur, die zum Großinquisitor des göttlichen Tribunals aufsteigt, für seine Verstöße gegen die Gesetze der Ehre durch Verbrennen bestraft und damit symbolisch auch kastriert, so dass er, seiner Vitalkraft beraubt, auch seinen Geist aufgeben muss.

{103} Das Thema des Mutterkomplexes eröffnet die vielleicht wichtigste Dimension zur tiefenpsychologischen Interpretation von Don Juans Charakter. Sigmund Freuds Psychoanalyse bringt den spanischen Verführer vor allem in Zusammenhang mit dem Ödipuskomplex, der aus einem infantilen Trauma stammt. Bei der Liebesbedingung des „geschädigten Dritten“ ist auf der kindlichen Entwicklungsstufe von Don Juans Psyche eigentlich sein Vater gemeint, den der kleine Junge früher als Nebenbuhler im Kampf um die sexuelle Gunst der Mutter empfand und von daher hasste. Der junge Sevillaner projiziert nun dieses ursprüngliche negative Gefühl auf alle Männer seiner Umgebung, die sich mit Frauen in einer legitimierten Beziehung befinden. In ihnen sieht er unbewusst den Vater, der dem Wunsch nach geschlechtlicher Vereinigung mit der Mutter im Wege steht und deshalb beseitigt werden muss. Bei dieser infantilen Einstellung wird das weibliche Wesen in die begehrte Hetäre und die unberührbare Heilige gespalten. Don Juan sucht in jeder Frau die Mutter und findet sie nirgends. Seine Unersättlichkeit rührt daher, dass seine Gleichsetzung des Sexualobjekts mit dem Ideal des mütterlichen Wesens nicht vollkommen gelingen kann. Für den Verführer bedeutet jede Frau nur deshalb eine Hetäre im Sinne abgespaltener Sexualität, weil er unbewusst an die Mutter fixiert ist. Letzteres zeigt sich auch in seinem regressiven Bestreben, zum ursprünglichen Frieden und Ruhezustand im Uterus zurückzukehren. So stellt der Todeskomplex für das Unbewusste eine viel weitergehende Befriedigung dieser Urtenenz dar. In der Figur des „steinernen Gastes“, der auch den Sarg repräsentiert, ist die Mutter selbst verkörpert, die den trotzigem, ungehorsamen Sohn in ihren Schoß zurückholt.

{104} Im Gegensatz zur Psychoanalyse unterscheidet C. G. Jung zwischen der „persönlichen Mutter, von der alle möglichen

Wirkungen auf die kindliche Seele“ ausgehen, und dem „auf die Mutter projizierten Archetypus, welcher dieser einen mythologischen Hintergrund gibt und ihr damit Autorität, ja Numinosität verleiht“. Dieses Urbild der Magna Mater bildet für Jung „die Grundlage des sogenannten Mutterkomplexes“, der „eine Spaltung in der kindlichen Seele und damit die Möglichkeit der Neurose“ setzt. Typische Wirkungen auf den Sohn sind „die Homosexualität und der Don Juanismus, gelegentlich auch die Impotenz“. Sie sind „dargestellt durch die Ideologie des Kybele-Attis-Typus: Selbstkastration, Wahnsinn und früher Tod“. Im „Don Juanismus“ wird „unbewussterweise die Mutter in jedem Weibe gesucht“.

{105} Erich Neumann ergänzt Jungs Ausführungen durch seine These von der „Herrschaft des Archetyps der Großen Mutter über den Jünglingsgeliebten, der in Wirklichkeit für sie ein den Kollektivzwecken der Spezies dienendes Werkzeug“ darstellt. Der Mutterkomplex des Don Juan ist für Neumann „in seiner transpersonalen Bedingtheit ein Beispiel dieses Zusammenhangs“. Die Große Mutter steht hier symbolisch für das Unbewusste, der Jünglingsgeliebte für das sich keimhaft entwickelnde Bewusstsein in den mythischen Anfangsphasen der Menschheit. In dieser archetypischen Mutter-Sohn-Beziehung wandelt sich die Magna Mater „zur furchtbaren Todesgöttin“, die im orgiastisch gefeierten Ritual der „Heiligen Hochzeit“ mit ihrem phallischen Jüngling schläft, ihn dann aber tötet und kastriert, um mit seinem Penis die Erde zu befruchten. Bei Tirso und Mozart / Da Ponte steht hinter Don Juans Verhältnis zum „steinernen Gast“ der von Jung und Neumann diagnostizierte Mutterkomplex. Der spanische Verführer wäre hier wohl zur Gruppe der „widerstrebenden“ Jünglingsgeliebten zu zählen, die aus Angst, Trotz und Widerstand vor der Magna Mater fliehen, aber ihrem tödlichen Schicksal nicht entgehen können.

{106} Don Juan ist aus mythologischer und tiefenpsychologischer Sicht heraus ein „missratener Sohn“ der Großen Mutter, der einerseits als Trickster für die Rechte der freien Liebe eintritt, aber andererseits die Vertreterinnen des weiblichen Erosprinzips verachtet. Er verehrt in der Frau nicht die „Göttin Natur“ oder „Mutter Erde“, sondern sagt ihr den Kampf an. Die Magna Mater will sich für die Erniedrigung ihrer „Töchter“ rächen, kehrt ihren negativen Aspekt als verschlingende Todesbringerin hervor und holt „ihren Sohn“ heim, erfüllt aber damit dessen tiefsten unbewussten Wunsch, nämlich in ihren Schoß zurückzukehren. Die christliche Interpretation des Mythos seit Tirso lässt Don Juan für seine Rebellion gegen den Vatergott Höllenqualen erleiden. Es gibt aber mittelalterliche Sagen, in denen die Hölle zum Berg der Frau Venus oder der Königin Sibylle wird (wie z. B. in „Tannhäuser“ oder „Le Paradis de la Reine Sibylle“). Hier darf die „Göttin Natur“ dem bei ihr einkehrenden „Helden“ ein ewiges Fest der Sinnesfreude bereiten. Könnten bei diesem Blickwinkel so nicht auch Don Juans Höllenqualen ausgesehen haben? Stellt uns dieser Mythos nicht vor die Aufgabe, der „Mutter Erde“ in uns wieder Gehör zu verschaffen und ihren Bereich voll in unser Bewusstsein zu integrieren, damit er endlich für uns fruchtbar werde und positiv wirke?

Die Weisheit

{107} Das mittelhochdeutsche Wort „wīsheit“ bedeutet „Verständigkeit, Erfahrung, Wissen, Gelehrsamkeit und Kunst“. Im Neuhochdeutschen wird es zu „Weisheit“ im Sinne von „einsichtsvoller Klugheit“ und „weisem Rat“. Das Adjektiv „weise“ meint eigentlich „wissend“, was auch noch mit „sehend, erblickend, merkend“ umschrieben werden und damit unversehens ins Wortfeld von „Schau, Vision“ übergehen kann. So verwundert es nicht, dass im Altenglischen und Altisländischen „ein Weiser“ auch die Bedeutungen von „Prophet“ und „Zauberer“ umfasst. Bei den Germanen galten Aussprüche des Schicksals aus weiblichem Munde als heilig sowie Weissagung und Zauber als vorzugsweise Gabe der Frauen. Im antiken Griechenland wiederum war „Weisheit“ als „Sophia“ ein vermutlich auf Pythagoras zurückgehender Weisheitsbegriff der Philosophie im Sinne von „Wissenschaft, Kundigsein, Beherrschen von Fertigkeiten“ und in vollem Umfang nur den Göttern zugänglich, während der Mensch bloß nach ihr streben und dann „Freund der Sophia“ („philó – sophos“) genannt werden kann. „Weisheit“ hat also zwei Seiten oder Pole und verweist auf logisch – intellektuelle wie auf intuitiv – visionäre Fähigkeiten. Diesem Doppelaspekt trägt die Tiefenpsychologie von C. G. Jung Rechnung, indem sie den Archetyp des „Alten Weisen“ als Personifikation des geistigen Prinzips definiert, der die Weisheit der „Anima“ verkörpert, d. h. die weibliche Seite des Mannes durchdringt und hinter ihr aufleuchtet. In der Frau kann er die Gestalt des „Animus“ als Vaterbild annehmen, als eine dunkle Kraft, die das Urbild des unsichtbar in der Tiefe des Unbewussten waltenden Sinnes und Schicksals repräsentiert. Der „Alte Weise“ stellt aber nicht nur Wissen, Erkenntnis, Klugheit, Intuition und innere Schau, sondern überdies auch emotional – moralische Eigenschaften wie Wohlwollen und Hilfsbereitschaft dar.

{108} Erich Neumann geht diesen Zusammenhängen aus der Perspektive seines Aufsatzes „Über den Mond und das matriachale Bewusstsein“ von 1950 etymologisch auf den Grund. Nach ihm hat die ursprüngliche Sanskrit – Wurzel „mati-h“ zwei Bedeutungen: einerseits „Gedanke, Absicht“, andererseits „Maß, Wissen“. Die erste Variante gehört zum Sanskrit – Wort „manas“ und stellt die „Geist“ – Wurzel par excellence dar, die zweite Variante zum Sanskrit – Wort „mās“ und repräsentiert die sog. „Mond“ –Wurzel. Aus „manas“ leiten sich viele Begriffe für „Verstand“ ab, das griechische „menos“

ebenso wie das lateinische „mens“ und das englische „mind“. Andere Bedeutungsverzweigungen dieses Wortfeldes können „Geist“, „Herz“, „Seele“, „Mut“, „Feuereifer“, „Besessenheit“, „Raserei“, „Wahrsagung“, „Zorn“ und „Lüge“ sein. „Mâs“, die zweite Ableitung von „mati-h“, gehört zum Sanskrit – Wort „mâ“ (= „Messen“). Davon stammen Griechisch „men“ (= „Mond“) und Lateinisch „mensis“ (= „Monat“) und „menstruatio“ (= „Mondwechsel“) ab, die alle auch auf die Rhythmen der weiblichen Regel- oder Monatsblutungen hinweisen. Im Zusammenhang mit der „Mond“ – Wurzel stehen auch Begriffe wie „Maß“, „Weisheit“, „Meditation“, und „Traum“. Die hier dargestellte Polarität der Sanskrit – Wurzel „mati-h“ ist einerseits im aktiven Ausbruch als feuriger Geist („manas“) ein sich Offenbares, das zur Wahrsagung, zum Denken und Lügen, aber auch zur Dichtung führt, andererseits eine maßvolle Haltung („mâs“), die meditierend, träumend, abwartend, zögernd und verweilend, mit Erinnerung und Lernen verbunden ist und in Maß, Klugheit und Sinn mündet. Im alten Matriarchat gehörten beide Seiten dieser an Geist, Seele und Körper gleichermaßen gebundenen „Weisheit“ noch ganzheitlich zusammen. Das beginnende Patriarchat spaltete diese zwei Pole nach und nach voneinander ab, ließ nur die männliche „Geist“ – Wurzel im öffentlichen Bewusstsein herrschen und wertete die weibliche „Mond“ – Wurzel als zweitrangig ab. Dieser kulturgeschichtlich bedeutsame Vorgang soll nun am Beispiel der griechischen Weisheitsgöttin Pallas Athene erläutert und konkretisiert werden.

{109} Schon der Name der Gottheit verweist auf deren innere Gegensätzlichkeit. Das Wort „Pallas“ hält den kriegerischen und jungfräulichen Aspekt der Gestalt fest und kann einmal „starke Jungfrau“ (= lateinisch „virago“), aber in seiner männlichen Form auch „kräftiger Jüngling“ bedeuten. In einer Sagenvariante tötete Athene aus Versehen im Kampfspiel ihre Gefährtin Pallas, die Tochter ihres Erziehers Triton, trauerte ihr nach und schuf die Statue einer lanzenschwingenden, schildtragenden Schlachtengöttin als Abbild zu ihr, das sog. „Palladion“. Nach einer anderen mythischen Tradition soll es einen wilden, kriegerischen Vater von Athene namens Pallas gegeben haben, der seiner eigenen Tochter Gewalt antun wollte. Die Göttin besiegte ihn, erbeutete seine Haut und zog sie sich selbst über. Das Motiv der Grausamkeit und Vergewaltigung wird in den folgenden Ausführungen immer wiederkehren. Der Name „Athene“ ist vorgriechisch und lässt sich aus indogermanischem Sprachgut nicht ableiten. Aus der etruskischen Sakralsprache blieben Worte erhalten, die ähnlich klingen und „Priestergefäß“, „Opferbecher“ und „Kohlepflanze“ bedeuten. Zunächst einmal scheint hier Athenes Beziehung zum Handwerk, insbesondere zur Töpferei durch. Dann aber sind – tiefenpsychologisch gesehen – „Gefäß“, „Becher“, „Pflanze“ und „Schale“ alles Symbole des Uterus und damit der Fruchtbarkeit, des Gebärens, Nährens und Pflegens. So wurde die Göttin nicht nur zur wehrhaften Jungfrau, sondern auch zur schützenden Mutter. In Elis nannte man z. B. Athene „méter“ (= „Mutter, Gebärmutter“) – ein Wort, das zur „Mond“ – Wurzel „mâs“ gehört - , weil angeblich dort die Frauen nach einem Gebet an die Göttin sogleich empfangen.

{110} Die innere Spannung im Wesen von Pallas Athene beginnt schon mit ihrem Doppelnamen und setzt sich in den Mythen um ihre Geburt fort. Nach einer Erzählung von Hesiod hatte die Göttin nämlich eine Mutter mit Namen Metis – eine Benennung, die auch der „Mond“ – Wurzel „mâs“ entstammt und mit „Meistwissende“ oder auch „beste kluge Ratgeberin“ übersetzt werden könnte. Der Göttervater Zeus wählte sie zu seiner ersten Frau. Metis war die Tochter des Titanenpaares Okeanos und Tethys, aus deren Verbindung sämtliche Quellen, Flüsse und Seen der Erde hervorgingen. Mit allen übrigen Wasserwesen teilte sie die Fähigkeit, sich in viele Gestalten verwandeln zu können, und wollte auf diese Art Zeus entfliehen. Doch nun gelüstete es den obersten Gott erst recht nach Metis: Er verfolgte sie, wurde ihr schließlich doch habhaft und schwängerte sie. Ein Orakel von Gaia, der Mutter Erde, verkündete dann, dass es ein Mädchen sein würde und danach zur Welt ein Sohn käme, der vom Schicksal bestimmt wäre, Zeus zu entthronen. Letzterer konnte dies nicht dulden, lockte Metis mit honigsüßen Worten auf sein Lager, überredete sie, sich klein zu machen, öffnete plötzlich seinen Mund und verschlang sie. Von da an saß sie in seinem Bauch und gab ihre Weisheit in Form von Ratschlägen an ihn weiter. So steht schon die Vorgeschichte von Athenes Geburt unter dem Zeichen der Gewalt, das den Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat charakterisiert. Als Zeus nun einmal am Ufer des Tritonsees in Libyen spazieren ging, erfasste ihn ein rasender Kopfschmerz, der so schlimm wurde, dass der Feuergott Hephaistos mit Hammer und Keil herbeieilen musste, um einen Spalt in den Schädel des Göttervaters zu schlagen. Heraus sprang die voll bewaffnete, erwachsene Athene mit einem mächtigen Schrei. Diese Geburtssage begründete den Ruf der Göttin als treu ergebene Vatertochter und kriegerische Jungfrau, die keinen Gatten neben sich duldet. Sie erkannte ihre Mutter Metis nicht an und betrachtete sich selbst als mütterlos. Obwohl sie von ihr Weisheit und Klugheit geerbt hatte, sah sie diese Eigenschaften als Folge des väterlichen Einflusses an. Der rein geistige Aspekt von Pallas Athene zeigt sich aber in der Gestalt der Metis eher weiblich – mütterlich – warmherzig – bezogen als jungfräulich – rational – logisch – analytisch.

{111} Die Erzählung der Pelasger von der Geburt der Göttin am Ufer des Tritonsees verweist auf ihren Weg von Libyen über Kreta nach Griechenland, wo sie zuerst in der Stadt Athenai am boeotischen Fluss Triton lebte. Platon, Herodot und Plutarch identifizierten Athene mit der libysch – ägyptischen Göttin Neith, die im Nildelta in der Stadt Sais mit einem geheimnisvollen Schleier über ihrem Gesicht verehrt wurde und deren Kult man schon in der ersten Dynastie des Pharaonenreiches für alt hielt. Als frühe Schutzpatronin des Webstuhls wurde sie in Gestalt einer großen goldenen Kobra zu einer Lebens- und Schicksalsgöttin. Die grüne Farbe ihres Gesichts und ihrer Hände symbolisiert die laubbedeckte Erde. Neith ist als Verkörperung der großen, trägen Urwassermasse das ewige weibliche Lebensprinzip, das autark aus sich selbst heraus

existiert. Sie stammte von sich selbst ab und gebar den Sonnengott parthenogen, d. h. aus sich heraus ohne Befruchtung durch einen männlichen Samen. Dann nahm sie ihr Weberschiffchen zur Hand, spannte den Himmel auf den Webstuhl und webte die Welt. Mit ihrem Netz fing sie lebendige Geschöpfe aus der Urtiefe und setzte sie auf das Land. Ihre Kultsymbole waren Schild, Bogen und Pfeile, was Neith als Kriegs- und Jagdgöttin auswies. Als Himmelskuh und universelle Mutter nährte und erhielt sie die Welt; als Todesgöttin schützte sie den Sarg und geleitete die Toten zum großen Gericht in die Unterwelt. Sie galt als Weisheit in Person und Richterin selbst der Götter. Aus ihrer Schöpferkraft heraus erfand sie außerdem die Kochkunst, die Medizin, die Weberei und den Schiffsbau. Neith gelangte als kreative Hausgöttin, die als Schlange verehrt wurde, vom libyschen Amazonenreich nach Kreta, von dort ins mykenische Griechenland und zuletzt als Athene bis nach Athen und brachte dabei die veredelte Olive aus ihrer Heimat mit. Dabei wandelte sie sich von der mütterlichen libysch – ägyptischen Urgottheit über die behütende kretisch – minoische Haus- und Schlangengöttin und die kriegerische gewappnete Palastgöttin des mykenischen Königs bis hin zur ambivalenten, geheimnisvoll schillernden Schutzgöttin der Freistadt Athen.

{112} Seit alters wurde die Schlange in Griechenland als göttliches Haustier verehrt und verkörperte Weisheit, Erneuerung des Lebens, Auferstehung, Heilung und Weissagung. Nach C. G. Jung stellt sie das Lebensprinzip oder die Energie des Unbewussten, die Libido, mit ihrer Wandlungskraft dar. Die ursprünglich auf der Akropolis von Athen hausende Burgschlange repräsentierte eigentlich eine lokale, autochthone Erdgottheit, die im Kult durch die eingewanderte Neith – Athene verdrängt wurde bzw. als männliches Begleittier und damit als Attribut an ihre Seite rückte. Die Göttin übernahm die Funktionen des alten Schlangendämons und wirkte vor allem als segenspendende Erd- und Muttergottheit. Es gab um sie herum eine Reihe männlicher Wesen, die selbst entweder reine Schlangenform hatten bzw. annahmen oder halb Mensch, halb Schlange waren wie Athens Urkönige Kekrops und Erechtheus und das göttliche Kind Erichthonios. Letzteres heißt übersetzt: „viel Erde“. Um seine Geburt ranken sich etliche Sagenvarianten, die aber alle darauf hinauslaufen, dass der Feuer- und Schmiedegott Hephaistos Athene vergewaltigen oder zumindest mit ihr schlafen wollte. Die Göttin riss sich von ihm los oder verschwand, so dass sein Same auf den Boden fiel und Gaia, die Mutter Erde, befruchtete, die davon schwanger wurde. Sie gebar dann das Schlangen – Menschen – Kind Erichthonios und überreichte es Pallas Athene, die es voller Mitleid aufzog. Sie versteckte den Neugeborenen unter ihrem Panzer oder in einem heiligen Korb auf der Akropolis und war so zärtlich zu ihm, dass sie für seine Mutter gehalten wurde.

{113} All diese verdeckenden Versionen verschleiern natürlich den eigentlichen Sachverhalt, wonach Athene von Hephaistos mehr oder weniger gewaltsam geschwängert wurde und nicht Gaia, sondern sie selbst die richtige Mutter von Erichthonios war, um ihren Ruf der Jungfräulichkeit im patriarchalen Hellas aufrechterhalten zu können. Im matriarchalen Sinne dürfte der Schlangenknebe der Sohngeliebte der Großen Göttin gewesen sein, die sich mit ihm paarte, um sich und die Welt zu befruchten und zu erneuern. Ursprüngliches Vorbild für diese Konstellation war im antiken Griechenland der sog. „Pelasgische Schöpfungsmythos“, in dem aus der Vereinigung der Urgöttin Eurynome und des Schlangenwindes Ophion das Weltei und nach dessen Ausbrütung der ganze Kosmos entstand. Die soeben erwähnte Geschichte von Hephaistos und Athene ist nicht die einzige geschlechtliche Annäherung an die scheinbar unnahbare Göttin, von der die Sage erzählt. Viele Götter, Titanen und Riesen hätten mit Freude die Zeus – Tochter geheiratet, wurden aber alle von ihr abgewiesen. Da versuchten noch einige von ihnen wie der Meeresherr Poseidon, der Kriegsgott Ares, der Götterbote Hermes oder der Windgott Boreas Athene zu vergewaltigen und hatten dabei auch mehr oder weniger Erfolg. So wird gerade diese Weisheitsgöttin immer wieder zu einem besonders verdichteten Symbol für die Gewalt, die das Patriarchat bei seinem Siegeszug dem Matriarchat antat. Als ein Sterblicher namens Teiresias einmal die nackte Athene beim Baden überraschte, nahm sie ihm zur Strafe das Augenlicht, gab ihm aber zum Trost die Gabe der Weissagung, indem sie ihm von ihrer Schlange Erichthonios mit der Zunge die Ohren lecken ließ, damit der Geblendete nun die Sprache der prophetischen Vögel verstehen konnte. Dadurch wurde Teiresias zum berühmtesten und weisesten Seher Griechenlands.

{114} Die Schlange ist ebenso ein Unterweltstier wie die Eule, Athenes Lieblingsvogel. Den Bezug der Göttin zur Sphäre des Todes unterstreicht noch eine alte Statue von ihr, die in der einen Hand einen Helm, ein Zeichen ihres jungfräulichen Aspekts, in der anderen Hand einen Granatapfel trug, ein Symbol der Fruchtbarkeit und der Unterwelt, damit auch von Leben und Tod. Bei Platon nennen die Athener ihre Stadtgöttin geradezu „unsere Kore und Despoina“. Dies waren nur andere Namen für Persephone, die Herrin des Totenreiches. Die Symbolik der Eule verstärkt diese Verbindung nur. Dieser Nachtvogel steht ambivalent einerseits negativ für Tod und Finsternis, andererseits positiv für Weisheit. Das lateinische Wort für „Eule“ ist „strix“ und bedeutet „Hexe“, womit ein Bezug zur Dimension des Bösen und Dämonischen hergestellt wird. Griechisch heißt das Tier „glau“, was auch die „guten“ Seiten dieses Vogels betont, nämlich hellseherische Fähigkeiten und die Macht, Unglück abzuwehren. Seinen Augen schrieb man wegen des überragenden Sehvermögens eine heilige Kraft zu. Darauf spielt Athenes Beiname „glaukopis“, die „Eulen- oder Helläugige“, an. Der helle, leuchtende Blick der Göttin erfasst schnell, was der Augenblick erfordert, und stellt den schwersten Aufgaben eine schlagfertige Bereitschaft des lösungsorientierten Ratgebens entgegen. Wenn die Verkörperung der Weisheit in der Finsternis sieht, bedeutet dies, dass ihre Intuition über die Wahrnehmung und Erkenntnis der dunklen unbewussten Prozesse geht.

{115} Neben der Schlange und der Eule ist noch die Spinne ein wichtiges Attribut von Pallas Athene. In alten Zeiten erhielt die Göttin das Tier als Beinamen. Sie wurde auf diese Weise als Spinnerin des Schicksalsfadens und als Weberin des Weltteppichs verehrt und damit den Moiren gleichgestellt, den drei großen Schicksalsgöttinnen, die allein über Leben und Tod eines Menschen entscheiden. Im Mythos von der Jungfrau Arachne lehrte Athene die lydische Prinzessin zunächst das Weben, beneidete aber später ihre Schülerin um deren Geschicklichkeit. Als sie einen Wandteppich ihrer Rivalin begutachtete und keinen Fehler in dieser makellosen Arbeit finden konnte, riss sie in kaltem, rachsüchtigem Zorn das Kunstwerk in Stücke, weil Arachne es gewagt hatte, die Liebesabenteuer von Zeus mit Leda, Danae und Europa darzustellen. Athene verwandelte die Königstochter aus Lydien durch einen Schlag auf die Stirn in eine Spinne – das Insekt, das sie zu diesem Zeitpunkt angeblich am meisten hasste. Sie trat hier vor allem als Verteidigerin ihres Vaters auf. Arachne wurde nicht dafür bestraft, weil sie so unverschämt war, durch ihre Webkunst die Göttin herauszufordern, sondern weil sie das betrügerische und unerlaubte Verhalten von Zeus publik machte. In dieser Geschichte entfernte sich Athene am weitesten von ihrer ursprünglichen Bedeutung und Kompetenz als umfassende Muttergöttheit, die über Himmel und Erde sowie Leben und Tod herrschte. Das Tier, das wichtige Funktionen von ihr in matriarchalen Zeiten ausdrückte, wurde nun von der patriarchalen Vattertochter zu einem unliebsamen Ungeziefer abgewertet. Hier wird deutlich, dass von jetzt an weibliche Prinzipien nichts mehr galten und nur noch das männliche Recht des obersten olympischen Gottes dominierte.

{116} Schon die Geburt der Pallas Athene aus der Stirn des Zeus verweist darauf, dass Weisheit nicht mehr umfassend und ganzheitlich, sondern nur noch logisch und analytisch verstanden wird. Die Göttin ist hier auf das Symbol der Erleuchtung ihres Vaters reduziert. Ihre Fähigkeiten beinhalten zielgerichtetes Denken und die entsprechende Planung und Ausführung einer Sache. Strategie, Sinn für das Praktische und konkrete Ergebnisse geben ihrer Weisheit das besondere Gepräge. Athenes Rationalität versinnbildlicht die Herrschaft des Willens und des Intellekts über Instinkte und Triebe. Ihr Geist ist in der Stadt zu Hause; für ihn muss die Wildnis gezähmt und unterjocht werden. Das praktische, alltägliche Leben, auf das sich das Bestreben und Wirken der Göttin vor allem richtet, spielt sich in den griechischen Sagen häufig auf dem Schlachtfeld ab. Als Herrin des rational geführten Krieges steht Athene im Gegensatz zu Ares, dem Gott des wilden Kampfgetümmels. Sie gewinnt die Schlacht zum Schutz der Heimat mit Überlegung in geordneten Formen. Dabei tritt sie auch als Helferin von Helden im Kampf auf. Dazu gehören Herakles, Odysseus, Achilleus, Perseus, Jason, Diomedes und Bellerophon, um nur die berühmtesten zu nennen. Die Göttin berät und schützt die Heroen, macht ihnen Mut oder bremst ihre Unbeherrschtheit. Ihre kühle Reflexion überwindet das ungebändigte Feuer der Kriegskunst. Oft überträgt sich ihr besonderes Schutzverhältnis zu den Helden vom Vater auf den Sohn, z. B. von Odysseus auf Telemachos. In der kriegerischen mykenischen Zeit beschützte Athene den König, zu dem sie als Bewohnerin des Palastes in einem persönlichen Verhältnis stand, ebenso wie seine Familie und damit die ganze Stadt. Der Kult der Göttin als „Ergane“ (=„Arbeiterin“) ging ursprünglich von der weiblichen Kunstfertigkeit aus, wurde aber seit Homer auf das von Männern betriebene Kunsthandwerk erweitert. Athene unterwies den Wagen- und Schiffsbaumeister, den Zimmermann, den Goldschmied, den Tischler, den Töpfer, den Kapitän, den Bauern, den Pferde- und Wagenlenker. Als Göttin der Weisheit im Sinne von Klugheit („metis“) und Besonnenheit („phronesis“) war sie schließlich auch für die Philosophen, Dichter und Redner zuständig. Zu diesen patriarchalisierten Eigenschaften von Pallas Athene passte es gut ins Bild, wenn im Athen der klassischen Periode es Frauen verboten war, ein Handwerk, eine Kunstform oder eine Wissenschaft auszuüben. Dies blieb dann nur Männern vorbehalten. Die Gestalt der kriegerischen Jungfrau bedeutet die Abspaltung der Großen Göttin von ihrem weiblichen Zentrum und damit deren Kastration und Abwertung. Alle mehr oder weniger männlichen Funktionen, die ihr von ihrer verstümmelten Ganzheit noch übrig blieben, wurden noch dazu als vom Vater geerbte Fähigkeiten gedeutet. Athene handelte meist als gehorsames Werkzeug des Willens von Zeus und verteidigte ganz in seinem Sinne nachdrücklich patriarchale Prinzipien: Straffreiheit für Muttermord und Verlust des Wahlrechts der Athenerinnen sowie Berufsverbot für Handwerkerinnen, Künstlerinnen und Philosophinnen.

{117} Die amerikanische Jung- Analytikerin Jean Shinoda Bolen versucht in ihrem Buch „Göttinnen in jeder Frau“ von 1986 aus der Mythologie von Pallas Athene praktische psychotherapeutische Konsequenzen für die moderne weibliche Psychologie zu ziehen. Nach ihr repräsentiert diese Göttin als Archetyp ein Verhaltensmuster, das von logisch denkenden Frauen befolgt wird. Eine solche „Athene“ des 20. Jahrhunderts konzentriert sich auf das, was ihr wichtig ist. Die Bedürfnisse der anderen sind für sie von untergeordneter Bedeutung. Sie sucht gern die Gesellschaft der Männer und genießt es, im Mittelpunkt von deren Handlungen und Macht zu stehen. Dabei kann sie die Gefährtin, Kollegin oder Vertraute von männlichen Bekannten sein, ohne beim Kontakt erotische Gefühle oder emotionale Nähe empfinden zu müssen. Die „Athene“ – Frau hegt kaum Sympathien für Erfolgreiche, Unterdrückte oder Rebellen und hat die Neigung, Ereignisse zu überwachen, ihre Wirkung zu registrieren und den unproduktiven Verlauf der Dinge zu ändern. Ein Leben aus diesem Archetyp heraus zu führen, bedeutet, vom Verstand her zu existieren und zielbewusst zu handeln. Eine solche Frau besitzt auch die Fähigkeit, andere einzuschüchtern und ihrer Spontaneität, Vitalität und Kreativität zu berauben. Ihr kommt es vor allem darauf an, dass ihre List und Strategie die gewünschte Wirkung zeitigt. Der „Athene“ – Typus pflegt normalerweise keine engen Freundschaften mit Frauen, sein Kontakt zu ihnen ist entweder distanziert oder nicht existent. Was Männer anbelangt, so kommen für ihn nur Helden und Sieger in Frage. Sie sind ihm eher als Freunde oder Mentoren denn als Liebhaber willkommen. Dabei gehört Sexualität aus Berechnung „einfach dazu“. Eine „Athene“ – Frau hat nur ein schlecht

entwickeltes Gefühl für ihren Körper, zu dem sie eine utilitaristische Einstellung hat und den sie nicht sonderlich wahrnimmt, bis sie krank oder verletzt wird. Sie verändert sich im Lauf der Jahre nur wenig. Ihr ganzes Leben lang bleibt sie eine resolute, praktische Frau, die energisch zupackt – zu Hause, im Beruf oder in einem Ehrenamt. So führt sie ein einseitiges Dasein und lebt nur für ihre Arbeit. Alle handwerklichen Künste bieten ihr die Möglichkeit, im Gegensatz zu ihrem nach außen gerichteten Fokus ein inneres Gleichgewicht herzustellen. Um ihr verlorenes Kind – Selbst wiederzufinden, muss sie staunend auf das Leben zugehen, als ob alles neu und noch zu entdecken wäre, und sich im Kontakt mit sich und anderen ihren unterdrückten Gefühlen aussetzen. Die „Athene“ – Frau ist in vieler Hinsicht „mutterlos“; d. h. sie muss die Mutter innen und außen entdecken und schätzen lernen. Nach Shinoda Bolen ist es für sie nützlich zu wissen, dass matriachale weibliche Werte von der heute vorherrschenden patriarchalen Kultur verschlungen werden. Ihre intellektuelle Neugier kann eine solche Frau von der Geschichte über die Psychologie zu feministischem Gedankengut hinlenken. Von dieser neuen Warte aus vermag sie ihre Grundeinstellung und Beziehungen zu anderen Menschen zu verändern.

{118} Ansonsten hat sich im Bereich der Analytischen Psychologie noch Erich Neumann in seinen Werken gelegentlich zu Pallas Athene geäußert. In „Ursprungsgeschichte des Bewusstseins“ von 1949 geht er davon aus, dass der Natur dieser Göttin gerade die mütterliche Erd – Weib – Betonung zutiefst fremd ist. Der Athene – Aspekt des Weiblichen bedeutet in der seelischen Dimension das schwesterliche, jungfräuliche Element, das als „Anima“ – Gestalt dem Helden in seinem Kampf gegen den Mutterdrachen hilft. Hier tritt die geisthafte Seite der Frau auf, die als Geliebte, Führerin, Schwester, Helferin und erlösendes Ewigweibliches sich neben den Heros stellt. Das Geschwisterliche ist der Teil der mann – weiblichen Beziehungsform, der das Menschliche und die Gemeinsamkeit betont und damit für den Mann ein ich – näheres und bewusstseinsfreundlicheres Bild des Weiblichen als das Große Mütterliche bedeutet. Die Gestalt der Schwester als Anima repräsentiert überpersönlich in Athene ein Geistwesen, in dem sich das Weibliche als Einzelnes, ichhaft Bewusstes darstellt und das auf die „obere Männlichkeit“ des Helden, d. h. auf die Aktivität seines Ich – Bewusstseins bezogen ist. Neumann bringt Athene hier mit Sophia zusammen und nennt sie die verklärende und erlösende Gestalt des Ewigweiblichen und der „oberen Weiblichkeit“. Sie vertritt die Jungfrau – Mutter – Sophia des Helden und überwindet in ihrer Verkörperung der neuen weiblichen Geist – Göttin die alte Mutter – Göttin, von der sie noch alle Merkmale aus der kretisch – minoischen Vorzeit hat, deren urtümliche Gewalt aber von ihr unterworfen ist. So wurde sie repräsentativ für die Umkehrung und Ablösung der Herrschaft des Matriarchats durch das Patriarchat. In „Die Große Mutter“ von 1956 wird Pallas Athene nur noch am Rande erwähnt. Aber hier erscheint sie nicht mehr als „obere Weiblichkeit“ und überpersönliche Anima des männlichen Ichs, sondern nur noch im Hintergrund als vorgriechisch – kretische Muttergöttin und Große Weltmutter, die dann mit Sophia als weiblicher Geistganzheit in dem Sinne verglichen wird, dass beide im patriarchalen Raum der griechischen Antike und der jüdisch – christlichen Kultur von der männlichen Gottheit an die letzte Stelle zurückgedrängt wurden. Da Athene hier ganz im Zusammenhang mit der umfassenden Weisheit des Weiblichen auftritt und als Gestalt dahinter verschwindet, sei abschließend noch Neumanns Konzeption der Sophia als Geistwandlungsarchetyp in groben Zügen dargestellt.

{119} In „Über den Mond und das matriachale Bewusstsein“ von 1950 ist diese höchste Form des weiblichen Geist – Selbst auf das Lebendige bezogen in seiner unauflöselichen und paradoxen Einheit von Leben und Tod, Natur und Geist, Zeit- und Schicksalsordnung sowie von Wachstum, Sterben und Todesüberwindung. Sie ist Weisheit des Unbewussten, der Instinkte, des organischen Lebens, der Erde, des Bauern, der Frau, der Bezogenheit und des damit verbundenen Erosprinzips. Ihre Paradoxie stellt die Gegensätze nicht in der klaren Trennung des patriarchalen Bewusstseins mit einem „entweder – oder“ aus- und gegeneinander, sondern verbindet sie in einem „sowohl – als auch“ miteinander. Die Weisheit des Weiblichen bleibt eingebettet in das kosmisch – psychische System der sich wandelnden Mächte und ist unspekulativ, lebens- und naturnah, dem Schicksal und der vitalen Wirklichkeit verbunden. Dabei nimmt diese Sophia im Zusammenhang mit der Mond – Symbolik und der Haltung des Abwartens, Annehmens und Reifens alles in ihre Totalität hinein und verwandelt sich mit ihm. Immer geht es ihr um Ganzheit, Gestaltung und Realisierung des Schöpferischen aus der inneren Mitte heraus. In „Die Große Mutter“ von 1956 sieht Neumann im Unbewussten der gebärenden und nährenden, schützenden und wandelnden weiblichen Kraft der Tiefe eine Weisheit wirken, die der logisch – analytischen Rationalität des Tagesbewusstseins unendlich überlegen ist und die, als Ursprung von Vision und Symbol, Ritual und Gesetz, Dichtung und Wahrheitsschau, erlösend und richtunggebend in das menschliche Leben eingreift. Dieser weiblich – mütterliche Geistwandlungsarchetyp ist kein abstrakt „interesseloses Wissen“, sondern eine Weisheit liebender Bezogenheit. Die Sophia von dieser Art repräsentiert eine lebendig anwesende und nahe, eine behütende und immer gegenwärtige, eine dauernd anrufbare und eingreifere Gottheit, die als spirituelle Macht liebend und rettend erscheint und deren strömendes Herz Weisheit und Nahrung für ein Leben des Geistes und der Wandlung ist. In der patriarchalen Entwicklung des Abendlandes wurde die weibliche Weisheitsfigur der Göttin entthront und unterdrückt. Nur heimlich fristete sie meist auf ketzerischen und revolutionären Nebenwegen ihr Leben weiter, war aber dabei von so archetypischer Kraft und unzerstörbarer Vitalität, dass sie sich bis heute immer wieder einmal in der Geschichte unserer Kultur zeigen und durchsetzen konnte.

{120} So kehrt der vorliegende Artikel an den Anfang seiner Ausführungen zurück, womit sich der Kreis seiner Gedankengänge schließt. Pallas Athene ist das Spaltungsprodukt der ursprünglichen Ganzheit von Weisheit, die sowohl die

männliche „Geist“ – Wurzel als auch die weibliche „Mond“ – Wurzel in sich fasste. Als gehorsame Vatertochter dient sie so nur den Interessen des patriarchalen Geistes und verleugnet auf diese Weise ihre eigentliche matriachale Herkunft, die aber doch immer wieder durch ihre männlichen Aktivitäten durchschimmert und gerade in der „Anima“ – Funktion der Göttin für ihre Helden subtil - unterschwellig zur Integration mit Athenes praktischer Verstandesseite und deren Logosprinzip drängt. Hinter der „Mond“ – Wurzel steht die ganz in ihrer Mitte ruhende Sophia, die voller liebender, warmherziger Bezogenheit ist und damit das Erosprinzip mit nähendem Leben füllt. Sie sucht aus dieser inneren Fülle sich schenkender, strömender Hingabe ganz organisch die Verbindung zur „Geist“ – Wurzel und bietet ihr vom Unbewussten aus liebevoll die Vereinigung an, die aber bis jetzt vom patriarchalen Bewusstsein hartnäckig verweigert wurde. Doch Sophia hat nichts mehr zu verlieren und lässt von ihrem Ruf nach Erhörung nicht ab, den die Tiefenpsychologie von C. G. Jung und die feministische Matriachatsforschung in der Moderne jeweils auf ihre ganz spezifischen Weisen wieder aufgegriffen haben und in die Wirklichkeit umzusetzen versuchen. So wird von unterschiedlichen Ansätzen her das Wagnis unternommen, Pallas Athene in der Seele heutiger Frauen und Männer von ihrer Abspaltung zu befreien und durch Integration zu erlösen.

Bibliografie

Amstadt, Jakob: Die Frau bei den Germanen. Matriachale Spuren in einer patriarchalen Gesellschaft, Stuttgart-Berlin-Köln: W. Kohlhammer, 1994

Bächtold-Stäubli, Hanns (Hrsg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. 10 Bde. Unveränd. photomech. Nachdr. der Ausg. Berlin-Leipzig 1927-1942. Unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer mit einem Vorwort von Christoph Daxelmüller. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1987

Bantel, Otto: Grundbegriffe der Literatur, Frankfurt a.M.: Hirschgraben, 1962

Baudler, Georg: Erlösung vom Stiergott. Christliche Gotteserfahrung im Dialog mit Mythen und Religionen. München-Stuttgart: Kösel-Calwer, 1989

Baudler, Georg: Gott und Frau. Die Geschichte von Gewalt, Sexualität und Religion. München: Kösel, 1991

Bauer, Wolfgang / Dümotz, Irmtraud / Golowin, Sergius: Lexikon der Symbole. Wiesbaden: Fourier, 1980

Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Freiburg-Basel-Wien: Herder, 1992

Beit, Hedwig von: Symbolik des Märchens. 3 Bde. Bern: Francke, 1952-1957

Beltz, Walter: Die Mythen der Ägypter. Düsseldorf: Claassen, 1982

Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. Herausgegeben von Gerhard Riemann. München: Droemer Knauer, 1989

Bolen, Jean Shinoda: Göttinnen in jeder Frau. Psychologie einer neuen Weiblichkeit. Aus dem Amerikanischen von Odette Brändli und Evi Glauser. Basel: Sphinx, 1986

Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung. Kiel: Ferdinand Hirt, 1964

C. G. Jung-Institut Zürich (Hrsg.): Festschrift zum 80. Geburtstag von C. G. Jung. Studien zur Analytischen Psychologie C. G. Jungs. Bd. 2: Beiträge zur Kulturgeschichte. Zürich: Rascher, 1955

Childs, J. Rives: Giacomo Casanova de Seingalt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Aus dem Englischen übertragen von Hans-Heinrich Wellmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1960

Clarus, Ingeborg: „Du stirbst, damit Du lebst“. Ägyptische Mythologie in tiefenpsychologischer Sicht. Fellbach - Oeffingen: Bonz, 1980

Cooper, Jean C.: Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Übersetzung aus dem Englischen von Gudrun und Matthias Middell. Wiesbaden: Drei Lilien, 1986

Deubner, Ludwig: Attische Feste. Reprgraf. Nachdr. der 1. Aufl. Berlin 1932. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966

Drewermann, Eugen: „Dein Name ist wie der Geschmack des Lebens“. Tiefenpsychologische Deutung der Kindheitsgeschichte nach dem Lukasevangelium. Freiburg-Basel-Wien: Herder 1986

Drosdowski, Günther (Hrsg.): Duden „Etymologie“. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. 2., völl. neu bearb. und erweit. Aufl.. Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich: Dudenverlag, 1989 (Der Duden: Band 7)

Egli, Hans: Das Schlangensymbol. Geschichte-Märchen-Mythos. Olten-Freiburg i.i. Br.: Walter, 1982

Eliade, Mircea: Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte. Aus dem Französischen übertragen ins Deutsche von M. Rassem und I. Köck. Salzburg: Otto Müller, 1954

Eliade, Mircea: Geschichte der religiösen Ideen. Bd.1: Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis.. Aus dem Französischen übersetzt von Elisabeth Darlap. Freiburg-Basel-Wien: Herder, 1978

Eliade, Mircea: Geschichte der religiösen Ideen. Bd.2: Von Gautama Buddha bis zu den Anfängen des Christentums. Aus dem Französischen übersetzt von Adelheid Müller-Lissner und Werner Müller. Freiburg-Basel-Wien: Herder, 1979

Emrich, Wilhelm: Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt a.M.-Bonn: Athenäum, 1960

Ferenczi, Sandor: Bausteine zur Psychoanalyse. Band 3: Arbeiten aus den Jahren 1908-1933. Unveränd. Nachdr. der Erstausg. Leipzig 1938. Bern-Stuttgart: Hans Huber, 1964

Forstner, Dorothea, O.S.B.: Die Welt der Symbole. Innsbruck-Wien-München: Tyrolia, 1959

Frazer, James George: Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker. Übersetzung durch Helen von Bauer. Leipzig: C.L. Hirschfeld, 1928

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Kröner, 1962

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Kröner, 1976

Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. 17. Band: Schriften aus dem Nachlass. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1966, 4.Aufl.

Fröbe-Kapteyn, Olga (Hrsg.): Eranos-Jahrbuch 1938. Band 6: Gestalt und Kult der „Großen Mutter“. Zürich-Rhein, 1939

- Gimbutas, Marija: Die Sprache der Göttin. Das verschüttete Symbolsystem der westlichen Zivilisation. Mit einem Vorwort von Josef Campbell. Deutsch von Udo Rennert und Andrea von Struve. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 1995
- Göttner-Abendroth, Heide: Die Göttin und ihr Heros. Die matriarchalen Religionen in Mythos, Märchen und Dichtung. München: Frauenoffensive, 1980
- Greenfield, Barbara: The Archetypal Masculine: Its Manifestation in Myth and its Significance for Women. In: Journal of Analytical Psychology, vol. 28 (1983), p. 33-50
- Grimm, Jacob: Deutsche Mythologie. 3 Bde. Unveränd., reprograf. Nachdr. der Berliner Ausg. 1875-1878. Besorgt und herausgegeben von Elard Hugo Meyer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965
- Helck, Wolfgang / Otto, Eberhard: Kleines Wörterbuch der Ägyptologie. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1956
- Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Wien: Brüder Hollinek, 1959
- Husain, Shahrugh: Die Göttin. Das Matriarchat – Mythen und Archetypen – Schöpfung, Fruchtbarkeit und Überfluss. Übersetzung aus dem Englischen von Martina Bauer. Köln: Taschen, 2001
- Jacobi, Jolande: Komplex, Archetypus, Symbol in der Psychologie C. G. Jungs. Mit einem Vorwort C. G. Jungs. Zürich-Stuttgart: Rascher, 1957
- Jacobi, Jolande: Die Psychologie von C. G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk. 4., erweit. u. neubearb. Aufl.. Zürich-Stuttgart: Rascher, 1959
- Johnson, Buffie: Die Große Mutter in ihren Tieren. Göttinnen alter Kulturen. Aus dem Amerikanischen von Brigitte Siegel. Olten-Freiburg i. Br.: Walter, 1990
- Jung, Carl Gustav: Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie. Olten-Freiburg i. Br.: Walter, 1973 (Ges. Werke, 5. Bd.)
- Jung, Carl Gustav: Psychologische Typen. Olten-Freiburg i. Br.: Walter, 1967 (Ges. Werke, 6. Bd.)
- Jung, Carl Gustav: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Olten-Freiburg i. Br.: Walter, 1976 (Ges. Werke, 9. Bd., 1. Hbbd.)
- Jung, Carl Gustav: Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft. Olten-Freiburg i. Br.: Walter, 1971 (Ges. Werke, 15. Bd.)
- Jung, Carl Gustav: Das symbolische Leben. Verschiedene Schriften. Olten-Freiburg i. Br.: Walter, 1981 (Ges. Werke, 18. Bd., 1. Hbbd.)
- Jung, Carl Gustav / Franz, Marie-Louise von / Freeman, John (Hrsg.): Der Mensch und seine Symbole. Olten-Freiburg i. Br.: Walter, 1968
- Jung, Carl Gustav / Kerényi, Karl: Einführung in das Wesen der Mythologie. Das göttliche Kind – Das göttliche Mädchen. Zürich: Rhein, 1951
- Kaplan, Leo: Die Erscheinungsformen des Eros. Ein Beitrag zur dynamischen Auffassung des psychischen Geschehens. Lörrach: Julius Umbach, 1928
- Kast, Verena: Paare. Beziehungspantasien oder wie Götter sich in Menschen spiegeln. Stuttgart: Kreuz 1984

Keilhauer, Anneliese: Die Religionen Indiens Band1: Hinduismus. Eine Einführung in die Welt des Hinduismus. Stuttgart: Indoculture, 1979

Kerényi, Karl: Töchter der Sonne. Betrachtungen über griechische Gottheiten. Zürich: Rascher, 1944

Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten. Zürich: Rhein, 1951

Kerényi, Karl: Die Jungfrau und Mutter der griechischen Religion. Eine Studie über Pallas Athene. Zürich: Rhein, 1952

Kerényi, Karl: Zeus und Hera. Urbild des Vaters, des Gatten und der Frau. Leiden: E.J. Brill, 1972

Kerényi, Karl: Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens. München-Wien: Langen-Müller, 1976

Kinsley, David: Indische Göttinnen. Weibliche Gottheiten im Hinduismus. Aus dem Amerikanischen von Rainer Grafenhorst. Frankfurt a. M.: Insel, 1990

Kümmel, Hans Martin: Ersatzkönig und Sündenbock. In: Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, Bd. 80 (1968), S. 289-318

Küster, Erich: Die Schlange in der griechischen Kunst und Religion. Gießen: AlfredTöpelmann, 1913

Langner, Ralph (Hrsg.): Psychologie der Literatur. Theorien, Methoden, Ergebnisse. Weinheim-München: Psychologie Verl. Union Beltz, 1986

Leisegang, Hans: Das Mysterium der Schlange. Ein Beitrag zur Erforschung des griechischen Mysterienkultes und seines Fortlebens in der christlichen Welt. In: Eranos-Jahrbuch 1939. Bd. 7. Zürich: Rhein, 1940, S. 151-250

Lurker, Manfred (Hrsg.): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart: Kröner, 1979

Lurker, Manfred: Lexikon der Götter und Dämonen. Namen – Funktionen – Symbole / Attribute. Stuttgart: Kröner, 1984

Lurker, Manfred: Lexikon der Götter und Symbole der alten Ägypter. Handbuch der mystischen und magischen Welt Ägyptens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987

Malten, Ludolf: Der Stier in Kult und mythischem Bild. In: Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts. Bd. 43 (1928), S. 90-139

Martini, Fritz: Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Kröner, 1949

Meier, Carl Alfred: Der Traum als Medizin. Antike Inkubation und moderne Psychotherapie. Zürich: Daimon, 1985

Melchinger, Siegfried: Der Künstler ein Kollektivmensch? Rezension von C. G. Jungs Aufsatz „Psychologie und Dichtung“. In Merkur, 5. Jg. (1951), S. 696-99

Mogk, Eugen: Germanische Mythologie. Leipzig: Göschen, 1906

Müller, Lutz / Müller, Anette (Hrsg.): Wörterbuch der Analytischen Psychologie. Düsseldorf-Zürich: Walter, 2003

Nack, Emil: Germanien. Länder und Völker der Germanen. Wien-Heidelberg: Carl Ueberreuter, 1958

Nack, Emil: Ägypten und der Vordere Orient im Altertum. Wien-Heidelberg: Carl Ueberreuter, 1962

Nack, Emil / Wägner, Wilhelm: Hellas. Land und Volk der alten Griechen. Wien-Heidelberg: Carl Ueberreuter, 1955

Neumann, Erich: Tiefenpsychologie und neue Ethik. Zürich: Rascher, 1949

Neumann, Erich: Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. Mit einem Vorwort von C. G. Jung. Zürich: Rascher, 1949

Neumann, Erich: Zur Psychologie des Weiblichen. Umkreisung der Mitte. Aufsätze zur Tiefenpsychologie der Kultur. Band 2. Zürich: Rascher, 1953

Neumann, Erich: Die Große Mutter. Der Archetyp des Großen Weiblichen. Zürich: Rhein, 1956

Neumann, Erich: Das Kind. Struktur und Dynamik der werdenden Persönlichkeit. Zürich: Rhein, 1963

Nilsson, Martin P.: Geschichte der griechischen Religion. 2 Bde. München: Beck, 1941-1950

Ninck, Martin: Wodan und germanischer Schicksalsglaube. Jena: Diederichs, 1935

Nola, Alfonso di: Der Teufel. Wesen, Wirkung, Geschichte. Mit einem Vorwort von Felix Karlinger. Aus dem Italienischen von Dagmar Türck-Wagner. München: Diederichs, 1990

Perera, Sylvia Brinton: Der Sündenbock-Komplex. Die Erlösung von Schuld und Schatten. Zur Psychologie eines dunklen Archetypus. Aus dem Amerikanischen von Ursula Höcker. Interlaken: Ansata, 1987

Raffay, Anita von: Abschied vom Helden. Das Ende einer Faszination. Olten – Freiburg i. Br.: Walter, 1989

Rank, Otto: Die Don Juan – Gestalt. Leipzig – Wien – Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verl., 1924

Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Autorisierte deutsche Übersetzung von Hugo Seinfeld und Boris v. Borresholm. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1960

Rattner, Josef: Psychologie und Psychopathologie des Liebeslebens. Eine Einführung in die tiefenpsychologische Lehre von Sexualität und Liebe in ihrer gesunden und kranken Erscheinungsweise. Bern – Stuttgart: Hans Huber, 1965

Rauhut, Franz: 1003. Variationen des Don-Juan-Stoffes von 1630 bis 1934. Nachwort von Cäcilie Gänßle-Pfeuffer. Herausgegeben von Helmut Rauhut. Konstanz: Wisslit, 1990

Riedel, Ingrid: Formen - Kreis, Kreuz, Dreieck, Quadrat, Spirale. Stuttgart: Kreuz, 1985

Riedel, Ingrid: Demeters Suche. Mütter und Töchter. Zürich: Kreuz, 1986

- Riedel, Ingrid: Die weise Frau in uralt-neuen Erfahrungen. Der Archetyp der alten Weisen im Märchen und seinem religionsgeschichtlichen Hintergrund. Olten-Freiburg i. Br.: Walter, 1989
- Rosteutscher, Joachim: Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke. Bern: Francke, 1956
- Scherf, Dagmar: Der Teufel und das Weib. Eine kulturgeschichtliche Spurensuche. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1990
- Schondorff, Joachim (Hrsg.): Don Juan – Molina, Molière, Da Ponte, Grabbe, von Horvath, Anouilh. Vollständige Dramentexte. Mit einem Vorwort von Margret Dietrich. München-Wien: Langen-Müller, 1967
- Schröder, Friedrich: Die Gestalt des Verführers im Drama Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt a.M.: Haag+Herchen, 1988
- Schröder, Friedrich: Don Juan in psychologischer Sicht. In: Don Giovanni. Programmheft zur Oper von Mozart. Herausgegeben vom Theater Ludwigshafen. Ludwigshafen a.Rh.: Klamm, 1990, S. 13-16
- Schröder, Friedrich: Don Juan und Spanien. Eine psychohistorische Interpretation. Mannheim 1995. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Schumann, Otto: Schauspielführer. Wien: Tosa, 1968
- Störig, Hans Joachim: Kleine Weltgeschichte der Philosophie. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1950
- Strelka, Joseph: Esoterik bei Goethe. Tübingen: Niemeyer, 1980
- Strich, Fritz: Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen. Bern: Francke, 1947
- Stutley, Margaret: Was ist Hinduismus? Eine Einführung in die große Weltreligion. Übersetzt aus dem Englischen von Klaus Dahme. Bern-München-Wien: Otto Wilhelm Barth, 1994
- Voss, Jutta: Das Schwarzmond-Tabu. Die kulturelle Bedeutung des weiblichen Zyklus. Stuttgart: Kreuz, 1988
- Vries, Jan de: Altgermanische Religionsgeschichte. 2 Bde. 2., völlig neu bearb. Aufl.. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1956-1957
- Wagner, Renate: Arthur Schnitzler. Eine Biographie. Wien-München-Zürich-New York: Fritz Molden, 1981
- Wehrli, Max: Allgemeine Literaturwissenschaft. Bern-München: Francke, 1951
- Weiler, Gerda: Der enteignete Mythos. Eine feministische Revision der Archetypenlehre C. G. Jungs und Erich Neumanns. Frankfurt a.M. – New York: Campus, 1991
- Wiese, Benno von (Hrsg.): Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Berlin: Erich Schmidt, 1965
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: Der Glaube der Hellenen. 2 Bde. Berlin: Weidmann, 1931-1932
- Wilke, Hans-Joachim: Faust und die Sorge. Anmerkungen zur Überwindung des

Heroischen. In: Zeitschrift für Analytische Psychologie, Bd. 20 (1989),
S. 4-18

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 1955

Wittmann, Brigitte (Hrsg.): Don Juan. Darstellung und Deutung. Darmstadt:
Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976

Wolff, Toni: Studien zu C.G. Jungs Psychologie. Zürich: Rhein, 1959

Wolthens, Clemens: Oper und Operette. Wien: Tosa, 1970

Zahlhaas, Gisela: Aus Noahs Arche. Tierbilder der Sammlung Mildenberg aus fünf
Jahrtausenden. Mainz: Phillip von Zabern, 1996

Zeman, Herbert (Hrsg.): Wege zu Mozart – Don Giovanni. Ergebnisse des Inter-
nationalen Don Giovanni – Symposions 1987. Wien: Hölder-Pichler-
Tempsky, 1987

Zimmer, Heinrich: Mythen und Symbole in indischer Kunst und Kultur. Zürich:
Rascher, 1951

Zimmer, Heinrich: Die indische Weltmutter. Aufsätze. Herausgegeben und eingeleitet
von Friedrich Wilhelm. Frankfurt a.M.: Insel, 1980

Zingsem, Vera: „Der Himmel ist mein, die Erde ist mein“. Göttinnen großer Kulturen
im Wandel der Zeiten. Tübingen: Klöpfer & Meyer, 1995