



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## Die Landschaft des Göttlichen in Konstantinos P. Kavafis' Dichtung

Boletsi, M.; Häfner, R.; Winkler, M.

### Citation

Boletsi, M. (2020). Die Landschaft des Göttlichen in Konstantinos P. Kavafis' Dichtung. In R. Häfner & M. Winkler (Eds.), *Myosotis. Forschungen zur europäischen Traditionsgeschichte* (pp. 203-227). Heidelberg: Universitätsverlag Winter. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3220802>

Version: Publisher's Version

License: [Licensed under Article 25fa Copyright Act/Law \(Amendment Taverne\)](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3220802>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Maria Boletsi

## Die Landschaft des Göttlichen in Konstantinos P. Kavafis' Dichtung

Konstantinos P. Kavafis (1863–1933), ein diasporischer griechischer Dichter, der im ägyptischen Alexandria lebte und eine zentrale, weltliterarisch bedeutsame Figur der europäischen Moderne, ja der Weltliteratur darstellt, behandelt in seinem poetischen Werk ein breites Spektrum von Gottheiten. Kavafis' Götter stammen aus verschiedenen religiösen Überlieferungen (aus der griechischen und römischen, der jüdischen, christlichen, vereinzelt auch aus fernöstlichen), und sie nehmen verschiedene Formen an (menschliche, geisterhafte, schwer fassbare oder physisch-konkrete). Figuren des Göttlichen lassen sich in allen Phasen von Kavafis' Werk nachweisen, gewinnen aber vor allem in seinem Frühwerk ein deutlicheres Profil. Die Art und Weise, wie dort die Götter auftreten, weist zurück auf Kavafis' Auseinandersetzung mit dem Parnasse in seinen frühesten Gedichten (in den 1890er Jahren) oder seine substanziellere, aber kritischere Auseinandersetzung mit dem Symbolismus, Ästhetizismus und der Dekadenz. Kavafis unterwarf diese Bewegungen jedoch seinem (proto)modernistischen, ironischen Bewusstsein. Das Ergebnis war eine komplexe und eigenwillige religiöse Landschaft. Die nachfolgenden Ausführungen gelten den Figuren des Göttlichen, die in einer Reihe von Gedichten daraus hervorgehen. Das sind vor allem die Rückkehr der verbannten Götter, die Vermischung von Göttern und schönen Sterblichen, das Zusammenleben (und Zusammenprallen) von Göttern aus verschiedenen religiösen Überlieferungen der Spätantike, Fälle von Fehlkommunikation zwischen Göttern und Menschen und klagende oder trauernde Götter.

### I. Verbannte Götter, zurückkehrend

Γιατί τα σπάσαμε τ' αγάλματά των,  
γιατί τους διάξαμεν απ' τους ναούς των,  
διόλου δεν πέθαναν γι' αυτό οι θεοί.  
Ω γη της Ιωνίας, σένα αγαπούν ακόμη,  
σένα η ψυχές των ενθουμούνται ακόμη.  
Σαν ξημερώνει επάνω σου πρωί αυγουστιάτικο  
την ατμοσφαίρα σου περνά σφρίγος απ' την ζωή των·  
και κάποτ' αιθερία εφηβική μορφή,  
αόριστη, με διάβα γρήγορο,  
επάνω από τους λόφους σου περνά.

Ihre Bilder zerbrachen wir,  
 und wir haben sie  
 aus ihren Tempeln verjagt;  
 für die Götter war dies  
 wahrlich—der Tod nicht.  
 O Ionisches Land, noch immer  
 lieben sie dich,  
 und in der Seele noch immer  
 denken sie deiner.  
 Wenn im August die Frühe über dir aufwacht,  
 durchzieht deine Lüfte  
 Schwung und Kraft ihres Daseins;  
 und manches Mal zieht  
 ungreifbar, mit schnellem Schritt  
 lichte Gestalt eines Jünglings  
 dir über die Hügel hin.<sup>1</sup>

Dies ist die endgültige Form des Gedichts »Ionisches« (»Ἰωνικόν«), das Kavafis 1911 veröffentlichte. Da er es zuvor immer wieder überarbeitete, ist es in verschiedenen Fassungen überliefert, deren früheste aus dem Jahr 1896 stammt und den Titel »Erinnerung« (»Μνήμη«) trägt. Wie die Forschung angedeutet hat, las Kavafis bei der Überarbeitung des Gedichts um 1900 vermutlich die Homerische Hymne an Hermes, die ein ähnliches Bild des jungen Gottes zeichnet. In dieser Hymne wird evoziert, wie der Gott in Kyllene »his natal mountain peaks divine« (»seine göttlichen Geburtsberggipfel«) sucht, sobald das Tageslicht hereinbricht.<sup>2</sup> Während frühere Versionen von Kavafis' Gedicht der Lektüre der Hymne vorausgingen, war diese vermutlich eine wichtige Quelle der Inspiration für die spätere, überarbeitete Fassung.<sup>3</sup>

Das Gedicht erinnert an literarische Evokationen der alten Götter in der europäischen Literatur, von der Romantik über den Parnasse, den Symbolismus, den Ästhetizismus und die Décadence-Bewegung des späten 19. Jahrhunderts.

- <sup>1</sup> Für den griechischen Originaltext siehe K.P. Kavafis: *Ta poiimata. Dimosieumena kai adimosieuta* [Gedichte: Veröffentlicht und unveröffentlicht], hg. von Dimitris Dimiroulis, Athen: Gutenberg 2015, S. 227. Für die deutsche Übersetzung siehe Konstantin Kavafis: *Das Hauptwerk: Gedichte griechisch und deutsch*, übersetzt und kommentiert von Jörg Schäfer, Heidelberg: Winter 2003, S. 113. Bei Zitaten des griechischen Originals von Kavafis' Gedichten wird in der vorliegenden Studie darauf verzichtet, das polytone System des Griechischen beizubehalten.
- <sup>2</sup> Aus P.B. Shelleys Übersetzung der Hymne an Hermes (*Hymn to Hermes*), zitiert von Daniel Mendelsohn in C.P. Cavafy: *Collected Poems*, ed. and trans. by Daniel Mendelsohn, New York: Alfred Knopf 2009, S. 398; Kavafis kannte und übersetzte Shelleys Gedichte. Die Vermutung, dass Kavafis diese Hymne bei der Überarbeitung des Gedichts um 1900 gelesen haben könnte, stammt von Diana Haas; vgl. ebd. S. 397–398.
- <sup>3</sup> Informationen zu den früheren Versionen des Gedichts finden sich in Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 397, und Kavafis: *Ta poiimata*, S. 227.

»Ionisches« deutet bereits auf Kavafis' komplexe und ambivalente Beziehung zu diesen Bewegungen hin. Zu erwähnen ist ferner, dass das Jahr 1911, in dem »Ionisches« vom Dichter in einer seiner von ihm selbst zusammengestellten Sammlungen bekannt wurde, als Wendepunkt in Kavafis' poetischer Entwicklung gilt: Er überarbeitete oder verwarf einen großen Teil seiner früheren poetischen Produktion. Damit begann, wie die Forschung betont hat, seine »realistische« Phase, mit der er seine poetische Reife erreicht hat.

»Ionisches« ist eines von vielen Götter-Gedichten Kavafis'. Doch im vorliegenden Zusammenhang dient es als Ausgangspunkt, denn es thematisiert explizit den vermeintlichen Tod der alten Götter und ihr späteres Schicksal. Im Gedicht wird der Tod der Götter, den der Sprecher des Gedichts bestreitet, implizit mit der Christianisierung des Römischen Reichs während der Herrschaft Konstantins des Großen und der damit einhergehenden Verfolgung der Heiden und Zerstörung der heidnischen Tempel und Denkmäler in Zusammenhang gebracht. Das ist der *terminus post quem* des Gedichts. Der Sprecher gehört zu dieser christianisierten Bevölkerung, wie das »wir« im Gedicht zu verstehen gibt, aber seine Einstellung ist ambivalent, da er zugleich seinen Glauben an das Fortleben der vertriebenen Götter bekundet.<sup>4</sup> In der Version dieses Gedichts aus dem Jahre 1896 äußert sich das lyrische Ich hingehend eindeutig herablassend über seine Zeitgenossen:

Δεν αποθνήσκουν οι θεοί. Η πίστις αποθνήσκει  
του αχαρίστου όχλου των θνητών.  
Είν' οι θεοί αθάνατοι. [...]⁵

Die Götter sterben nicht. Was stirbt, ist der Glaube.  
des undankbaren sterblichen Mobs.  
Die Götter sind unsterblich. [...] (Übersetzung von M.B.)

Das Gedicht übernimmt hier die zentrale Idee von Heinrich Heines grundlegendem Essay »Die Götter im Exil« (1853). Wie dieser geht es dem Schicksal der entmachteten und vertriebenen griechischen und römischen Götter nach (ein in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts verbreitetes Thema), insbesondere ihrer Sehnsucht nach dem Heimatland. Man denke an Heines Geschichte von Jupiter als Greis, der auf einer fernen Insel im Exil weiterlebt: Der ehemalige Herrscher der Götter weint hemmungslos, als er von einem Seemann über das traurige Schicksal – Zerstörung und Vergessen – unterrichtet wird, das seinem Tempel in der verlorenen griechischen Heimat zuteil wurde.<sup>6</sup> In Kavafis' Gedicht gehören die

<sup>4</sup> Eine detaillierte Analyse dieses Gedichts und seiner Beziehung zur europäischen Literatur über den Tod der Götter findet sich bei Martha Vasileiadi: *O Kavafis kai i logotechnia tis parakmis* [Kavafis und die Literatur der Dekadenz], übersetzt von Titika Karavia, Athen: Gutenberg 2018, S. 189–199.

<sup>5</sup> Kavafis: *Ta poiimata*, S. 432.

<sup>6</sup> Heinrich Heine: *Die Götter im Exil*, in: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der

Götter jedoch zu ihrer Heimat und kehren gelegentlich als Gespenster zurück, die »nach der christlichen Zerstörung immer noch die ionische Landschaft heim-suchen.«<sup>7</sup> Ihre Epiphanien und ihr gespenstisches Kommen und Gehen deuten darauf hin, dass die Götter eine Form von Handlungsfähigkeit behalten, die der desolaten, resignierten Stimmung der Dekadenz entgegenwirkt. Die vorherrschende Stimmung in Kavafis' Gedicht ist weniger der Schmerz des Exils als vielmehr die Freude angesichts der Rückkehr, die durch die unauslöschliche Verbindung der Götter mit ihrem Land ermöglicht wird. Der ungenannte Gott, der flüchtig erscheint, hat keine Ähnlichkeit mit Heines verbanntem, untröstlichem Jupiter, der den Verlust seines Tempels beklagt.

Die Landschaft des Gedichts wird an einem Sommermorgen von der aufgehenden Sonne hell erleuchtet. Von Dämmerung und Nacht ist nicht die Rede. Ferner ist sie andeutungsweise historisch akzentuiert; das Historische tritt an die Stelle der stereotypen Idealbilder der griechischen Antike, die in vielen Gedichten des Parnasse begegnen, wie Martha Vasileiadi bemerkt.<sup>8</sup> Der Gott scheint in der Form eines Epheben, eines jungen Mannes, wiedergeboren zu sein: Das Wort »μορφή«, das Jörg Schäfer mit »Gestalt« übersetzt, deutet darauf hin, dass das weitere Leben dieses Gottes mehr in physischer als in spiritueller Hinsicht in Betracht kommt.<sup>9</sup> Die Betonung der physischen Präsenz der Götter erfolgt bereits in der vorherigen Zeile, in der wir von den Göttern lesen, dass »Schwung und Kraft ihres Daseins« (»σφρίγος απ' την ζωή των«) die Lüfte durchzieht. Der junge Gott mag als unsterblich dargestellt werden, aber seine körperliche Form scheint untrennbar mit seiner Daseinsform verbunden zu sein: Er ist ein Gespenst nicht *ohne*, sondern *mit* einem Körper. Das Gedicht stellt dabei im Hinblick auf die Götter die Opposition zwischen ewigem Leben und Tod in Frage: Es versieht das schöne Gespenst eines der Götter mit einer emphatischen Körperlichkeit.

In »Ionisches« macht die Sinnlichkeit, die das Verhältnis der Götter zu ihrem Heimatland kennzeichnet – sie »lieben [...] dich« – aus der Apostrophe des ionischen Landes die Anrede eines Liebhabers: In dieser Anrede wird das Wort »σένα« (»dich« / »deiner«) zweimal wiederholt, als Objekt der Verben »lieben« (»αγαπούν«) und »denken« (»ενθυμούνται«). Denn es ist die Liebe, die die Rückkehr des jungen Gottes bewirkt – eine Liebe, deren Lebensquelle eine Erinnerung ist, die die immaterielle »Seele« der Götter in Fleisch verwandelt: Das Gespenst des Gottes, der die Berge durchstreift, gerät zum menschlichen Körper, auf den die Erotik, die die Beschreibung des Landes durchdringt, metonym übertragen wird.<sup>10</sup>

Werke (= Düsseldorf Heine-Ausgabe), Bd. 9, hg. v. Ariane Neuhaus-Koch, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1987, S. 129–145.

<sup>7</sup> »still haunts the Ionian landscape after the Christian destruction«; Edmund Keeley: *Kavafis's Alexandria*, Princeton: Princeton University Press 1996, S. 170. Übersetzung aus dem Englischen durch die Autorin, M.B.

<sup>8</sup> Vasileiadi: *O Kavafis kai i logotechnia tis parakmis*, S. 194.

<sup>9</sup> Ebd., S. 195.

<sup>10</sup> Ebd., S. 195.

Das Wort »Seele« deutet auf eine christliche Ontologie hin, die der Sprecher hier auf die heidnischen Götter überträgt. Der Sprecher nutzt die christliche Vorstellung von der Seele, um das aktuelle Schicksal dieser Götter auszudrücken, vermeidet aber die hierarchisierende Opposition von Seele und Körper: Die Seele wird zum Mittel, das es erlaubt, das Ziel der Rückkehr als ephebischer Körper zu erreichen.

Vasileiadi stellt den jungen Gott dieses Gedichts dem Phantom des letzten Gottes in Leconte de Lisle's Gedicht »Le dernier Dieu« (erschienen 1886 in seinen *Poèmes tragiques*) gegenüber und kommentiert den markanten Unterschied. Der immaterielle Schatten des Gottes in dem Gedicht des Parnasse-Dichters gleicht einer Statue, die einen apathischen kalten Blick nach unten auf das tote Universum wirft, wie wir in der siebten Strophe lesen: »Et je vis, au plus haut d'un mont, silencieux, / Impassible, plus froid que la neige éternelle, / Un Spectre qui couvait d'une inerte prunelle / L'univers mort couché sous le désert des cieux.«<sup>11</sup> Dieser Geist ist, wie Vasileiadi treffend bemerkt, besiegt und Teil einer idealisierten, aber toten Vergangenheit, die für immer verloren ist. Kavafis' Gespenst hingegen ist lebensbejahend: ein schöner, beweglicher Körper in einem Land, das noch lebt.<sup>12</sup> Der Gott in Kavafis' Gedicht nimmt also menschliche Gestalt an, unterliegt aber nicht dem Altern und dem Verfall. Dadurch unterscheidet er sich von der Figur des Jupiter in Heines Abhandlung »Die Götter im Exil« und auch von den gespenstischen Göttern in Henri de Régniers »La nuit des dieux« (aus *Les Médailles d'argile*, 1900): »Le Temps ne ne les a pas respectés. Ils sont vieux / Et leurs cheveux sont blancs et leurs barbes sont blanches.«<sup>13</sup> Diese alten Götter entsprechen dem romantischen Motiv der Verwandlung der Götter, die versteckt und verkleidet überleben.<sup>14</sup> Im Gegensatz zur sinnlichen Form der Götter in Kavafis' Gedicht sind die Götter in de Régniers Gedicht nur Schatten ohne Körperlichkeit: »Et qui ne sont plus rien maintenant que des Ombres?«<sup>15</sup>

In vielen Werken der *Décadence* erscheinen die Götter in einem Zustand der Degeneration, der dazu dient, die *maladie* der christianisierten oder auch rationalisierten modernen Welt anzuklagen.<sup>16</sup> Die Götter von Kavafis haben nicht das gleiche Schicksal, auch wenn Kavafis sich mit dieser literarischen Tradition auseinandersetzt. Seine Götter befinden sich nicht in »ewigen« Umgebungen, sondern nehmen an dynamisch historisierten Prozessen und Ereignissen<sup>17</sup> teil;

<sup>11</sup> Charles-Marie Leconte de Lisle: »Le dernier Dieu,« in: *poesie.webnet.fr*. (Zitiert nach: [https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/Poemes/charles\\_marie\\_leconte\\_de\\_lisle/le\\_dernier\\_dieu](https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/Poemes/charles_marie_leconte_de_lisle/le_dernier_dieu)).

<sup>12</sup> Vasileiadi: *O Kavafis kai i logotechnia tis parakmis*, S. 196–97.

<sup>13</sup> Henri de Régnier: *Oeuvres de Henri de Régnier*, Paris: Mercure de France 1913, S. 148.

<sup>14</sup> Vasileiadi: *O Kavafis kai i logotechnia tis parakmis*, S. 198f.

<sup>15</sup> Henri de Régnier: *Oeuvres*, S. 149.

<sup>16</sup> Ein weiteres Beispiel für dieses Motiv, das Vasileiadi erwähnt, ist Armand Massons Gedicht »Les pauvres dieux en decadence.« Vasileiadi: *O Kavafis kai i logotechnia tis parakmis*, S. 200.

<sup>17</sup> Eve Kosofsky Sedgwick: »Cavafy, Proust, and the Queer Little Gods,« in *The Weather in*

dabei ergeben sich oft, wie im Folgenden zu zeigen ist, seltsame Kontakte mit den Menschen. Eve Kosofsky Sedgwick merkt dazu an:

In the Eastern Mediterranean cultures of classical and late antiquity, and in the ebbs, flows, and especially the tide pools of the Roman imperium and the diasporic culture of Greece, Cavafy recognized a field of historical change and heterogeneity in which (and from which) a highly differential field of divine relation could be explored.<sup>18</sup>

## II. Götter als junge Sterbliche und junge Sterbliche als Götter

In Kavafis' Gedichten vermitteln oder verkörpern Götter oft Begehren, hauptsächlich homoerotisches. Das entspricht der sexualisierten Ansicht des antiken Griechenland, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts innerhalb des Ästhetizismus aufkam. Tatsächlich ist es die Schönheit, die dem Menschen göttliche Eigenschaften verleihen kann: Schönheit bewirkt Göttlichkeit. Die bei Kavafis häufige Verwechslung zwischen einem schönen Sterblichen und einem schönen Gott, die auch in »Ionisch« angedeutet wurde, kann so verstanden werden.<sup>19</sup> Sedgwick formulierte es wie folgt: »the beautiful gods and beautiful young mortals readily exchange functions and even turn into one another.«<sup>20</sup>

In dem Gedicht »Von ihren Göttern einer« (»Ένας θεός των«), das 1899 verfasst, dann überarbeitet und erst 1917 gedruckt wurde, äußert sich die Verbindung von schönem Menschen und Gott im Motiv der unerkannten Götter. Wiederum verwandelt sich ein Gott in einen jungen Mann, nun aber in einer urbanen Landschaft,<sup>21</sup> nämlich einer Stadt namens Seleukia in der Spätantike.<sup>22</sup> Das Gedicht beginnt mit der Erscheinung des Gottes unter den Sterblichen:

Όταν κανένας των περνούσεν απ' της Σελευκείας  
την αγορά, περί την ώρα που βραδυάζει,  
σαν υψηλός και τέλεια ωραίος έφηβος,  
με την χαρά της αφθαρσίας μες στα μάτια

Kam einer von den ihren über Seleukias Markt  
zur Stunde, wenn es Abend wird,

*Proust*, Durham and London: Duke University Press, 2011, S. 45.

<sup>18</sup> Ebd., S. 45.

<sup>19</sup> Von Mendelsohns Notizen zum Gedicht »Von ihren Göttern einer« (auf Englisch: »One of their Gods«) in Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 407.

<sup>20</sup> Sedgwick: »Cavafy, Proust, and the Queer Little Gods,« p. 50. Übersetzung auf Deutsch durch die Autorin, M.B.

<sup>21</sup> Vasileiadi: *O Kavafis kai i logotechnia tis parakmis*, S. 202f.

<sup>22</sup> Seleukia war der Name einer Reihe von Städten im Seleukidenreich. Zu Vermutungen von Forschern, nach denen Seleukia den Rahmen dieses Gedichts bildet, siehe Mendelsohns Anmerkungen zum Gedicht in Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 408.

ephebengleich, hochwüchsig und untadelig schön,  
in den Augen  
den ungebrochnen Frohmut der Unsterblichen

Während, wie berichtet wird, die meisten Menschen verblüfft waren und zu erraten versuchten, »ob er ein Grieche sei aus Syrien, ob ein Fremder« (»αν ήταν Έλληνη της Συρίας, ή ξένος«), spürten nur wenige seine wahre, göttliche Natur und »traten« »zur Seite« (»παραμέριζαν«); dabei »verlor sich« (»εχάνετο«) der Gott

μες στες σκιές και μες στα φώτα της βραδιάς,  
πιάνοντας προς την συνοικία που την νύχτα  
μονάχα ζει, με όργια και κραιπάλη,  
και κάθε είδους μέθη και λαγνεία

tief in den Schatten, und in des Abends Lichtern,  
des Wegs zu dem Quartiere, das nur nächstens lebt—  
mit Orgien und Schwelgerei, mit jeder Art  
von Rausch und Wollust—<sup>23</sup>

Der Gott verlässt seine »Angebeteten, Hochheiligen Paläste« (»τα Προσκυνητά, Πάνσεπτα Δώματα«) um des »verdächtigen Genusses« (»ύποπτην απόλαυσί«) willen, den er in der Stadt sucht. Diese ist entmythisiert – fast modern.<sup>24</sup> Wir können uns leicht vorstellen, dass dieser Gott zu Kavafis' Zeiten durch die Straßen einer Stadt wie Alexandria streift. In der Hektik einer solchen Stadt, die dem Zauber der alten Götter entfremdet scheint, führt dieser Mensch/Gott für diejenigen, die für seine Natur empfänglich sind, einen Hauch von Verzauberung wieder ein. Das Wort »ihren« im Titel ist etwas rätselhaft: Der Gott erscheint in einer wahrscheinlich christianisierten Welt, und der Erzähler, höchstwahrscheinlich auch ein Christ, vermutet, dass er einer »von ihren Göttern« d.h. von den Göttern der Heiden, ist. Der Gott erhält jedoch im Gedicht keinen Namen und keine Identität, wie Vasileiadi feststellt.<sup>25</sup> Dieser anonyme, undefinierte Gott ist vielleicht dem Schicksal der heidnischen Götter entkommen und hat wegen seiner Fähigkeit zur Verwandlung überlebt.<sup>26</sup> Seine Anonymität deutet auch darauf hin, dass es hier keine »ursprüngliche« Identität zu bewahren gibt: Diesem Gott fehlt nicht nur ein Name, sondern auch ein bestimmter Ursprung. Seine Unerkennbarkeit und Unbekanntheit zeigt sich darin, dass die Menschen sich nicht sicher sind, »ob er ein Grieche sei aus Syrien, ob ein Fremder.« Der Gott transzendiert seinen eigenen Mythos, um »verdächtigen« erotischen Genüssen nachzugehen: Seine Göttlichkeit scheint mehr seinem Körper und seinem sinnlichen Verlangen als seiner Identität und Abstam-

<sup>23</sup> Für den griechischen Text siehe Kavafis: *Ta poiimata*, S. 270. Für die deutsche Übersetzung siehe Kavafis: *Das Hauptwerk*, S. 205.

<sup>24</sup> Vasileiadi: *O Kavafis kai i logotechnia tis parakmis*, S. 203.

<sup>25</sup> Ebd., S. 204f.

<sup>26</sup> Ebd., S. 205.

mung zueigen zu sein. Der Gott überlebt offenbar, weil er sich absichtlich an die unvollkommene, sinnliche Welt der Menschen anpasst.<sup>27</sup>

Die Gestalt dieses Gottes unterscheidet sich nicht grundsätzlich von den schönen jungen Männern, die in einigen Werken des Dichters verbotenen homoerotischen Begierden nachgeben – Begierden, die in anderen Gedichten diese Männer ermüden oder zu ihrem vorzeitigen Tod führen. Diese Männer sind für Kavafis Bilder der Göttlichkeit, und ihre Schönheit ist umso kostbarer, als sie vorübergehend und flüchtig ist. So wird die Göttlichkeit von der Unsterblichkeit abgekoppelt und in der Welt der Menschen gesucht, ohne Rückgriff auf die bekannten Bilder von Degeneration und Verfall der Götter. In »Grab des Iasis« (»Ιαση Τάφος«, 1917), einem von Kavafis' Grabgedichten, in denen tote junge Männer von jenseits des Grabes sprechen, wird der vorzeitige Tod eines Sterblichen implizit seiner Behandlung als Gott zugeschrieben, die wiederum seiner Schönheit geschuldet ist: »Doch daß man oft und oft mich zum Narziß / und Hermes hatte, war Übermaß, war Tod, / für mich« (»Μα απ' το πολύ να μ' έχει ο κόσμος Νάρκισσο κ' Ερμή, / οι καταχρήσεις μ' έφθειραν, μ' εσοτώσαν«).<sup>28</sup> Die Poesie kann den Tod nicht besiegen, aber sie kann fragmentarischen Einblicken in die göttliche Schönheit Leben verleihen.

### III. Geistige Verwirrung und Kampf der Religionen

Wenngleich in Kavafis' Poesie das erotische Verlangen eher von den alten griechischen Göttern dargestellt wird, wäre es verfehlt anzunehmen, dass der Dichter diese Götter einseitig bevorzugt. In vielen seiner Gedichte geraten Götter in den spätantiken Konflikt verschiedener religiöser Systeme, da die in ihnen figurierenden Menschen zwischen Heidentum, Christentum und/oder Judentum hin und her gerissen werden. Den Rahmen bildet dann ein heterogenes Pantheon, das sich aus griechischen und ägyptischen Göttern, anderen einheimischen Göttern und Dämonen und dem Gott der monotheistischen Religionen, des Christentums und des Judentums, zusammensetzt. Die Sprecherinstanz der meisten von Kavafis' historischen Gedichten, die Spannungen zwischen religiösen (und kulturellen oder philosophischen) Systemen artikulieren, ist nicht ein lyrisches Ich, das sich im Hier und Jetzt des Gedichteschreibens befindet. Vielmehr ist die Sprecherinstanz fiktiv oder historisch, die sich auch in einer wiederum historischen religiösen Landschaft ohne klare Konturen befindet. Aus den religiösen Zugehörigkeiten und Vorlieben der Sprecher ergibt sich kein eindeutiger Standpunkt: Kavafis' komplexer Sinn für Ironie macht es oft schwierig zu entscheiden, welche Perspektive die glaubwürdigste ist. Selbst diskreditierte Perspektiven werden nicht gänzlich abgelehnt: Sie haften weiterhin an der religiösen »Wahrheit«, die sie ersetzt, so dass auch diese

<sup>27</sup> Ebd., S. 206.

<sup>28</sup> Für den griechischen Text siehe Kavafis: *Ta poiimata*, S. 303–04. Für die deutsche Übersetzung siehe Kavafis: *Das Hauptwerk*, S. 213.

Wahrheit sich als prekär erweist. Kavafis' Ironie ist geprägt von einer Anteilnahme, die es erlaubt, die Kraft der in Frage gestellten jeweiligen Perspektive zu verstehen.<sup>29</sup>

In dem Gedicht »Sollte er wirklich gestorben sein« (»Είγε ετελεύτα«), das 1897 geschrieben, 1910 und 1920 überarbeitet und 1920 gedruckt wurde, ist der in Alexandria lebende Sprecher ein heidnischer Anhänger des Apollonius von Tyana, eines neupythagoreischen Philosophen aus der römischen Provinz Kappadokien, der im 1. Jahrhundert (15–100 n. Chr.) lebte. Der ursprüngliche Titel ist der altgriechische Satz »είγε ετελεύτα« – ein Zitat aus Philostrats Biographie des Apollonius, in der es heißt: »Es gibt mehrere Versionen seines Todes, *wenn er tatsächlich gestorben ist*.«<sup>30</sup> Der Sprecher des Gedichts, der nach dem vermeintlichen Tod von Apollonius schreibt, beginnt mit der Frage »Wohin har er sich abgesetzt, / wohin ging er nur verloren / der weise Mann?« (»Πού απεσύρθηκε, πού εχάθηκε ο Σοφός;«). Anschließend untersucht er verschiedene Szenarien rund um das Geheimnis des Schicksals des Philosophen:

»Εβγαλαν μερικοί πως πέθανε στην Έφεσο.  
[...]  
Άλλοι είπανε πως έγινε άφαντος στην Λίνδο.  
Η μήπως είν' εκείν' η ιστορία  
αληθινή, που ανελήφθηκε στην Κρήτη,  
στο αρχαίο της Δικτύνης ιερόν.—  
Αλλ' όμως έχουμε την θαυμασία,  
την υπερφυσικήν εμφάνισί του  
εις έναν νέον σπουδαστή στα Τύανα.—  
Ίσως δεν ήλθεν ο καιρός για να επιστρέψει,  
για να φανερωθεί στον κόσμο πάλι·  
ή μεταμορφωμένος, ίσως, μεταξύ μας  
γυρίζει αγνώριστος.— Μα θα ξαναφανερωθεί  
ως ήτανε, διδάσκοντας τα ορθά· και τότε βέβαια  
θα επαναφέρει την λατρεία των θεών μας,  
και τες καλαίσθητες ελληνικές μας τελετές.«

Έτσι ερέμβαζε στην πενιχρή του κατοικία—  
μετά μια ανάγνωσι του Φίλοστράτου  
Τα ες τον Τυανέα Απολλώνιον—  
ένας από τους λίγους εθνικούς,  
τους πολύ λίγους που είχαν μείνει. Άλλωστε —ασήμαντος

<sup>29</sup> Anderswo habe ich diese Art von Ironie bei Kavafis »widerstrebende Ironie« (»reluctant irony«) genannt. Siehe Maria Boletsis: *Still Waiting for Barbarians after 9/11? Cavafy's Reluctant Irony and the Language of the Future*, in: *The Journal of Modern Greek Studies* 3.1 (2014), S. 71.

<sup>30</sup> »There are several versions of his death, *if indeed he died*.« Die englische Übersetzung wird von Mendeloshn in seinen Notizen zum Gedicht zitiert in Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 417. Übersetzung auf Deutsch durch die Autorin, M.B.

άνθρωπος και δειλός— στο φανερόν  
 έκανε τον Χριστιανό κι αυτός κι εκκλησιάζονταν.  
 Ήταν η εποχή καθ' ην βασίλευεν,  
 εν άκρᾳ ευλαβείᾳ, ο γέρον Ιουστίνος,  
 κ' η Αλεξάνδρεια, πόλις θεοσεβής  
 αθλίους ειδωλολάτρᾳς αποστρέφονταν.

»Von einigen verlautet, er sei in Ephesos  
 verstorben  
 [...]
 Andere sagten, daß er in Lindos  
 der Sicht entschwunden sei.  
 Oder vielleicht ist die Geschichte wahr,  
 von seiner Entrückung in Kretas  
 altem Heiligtum der Diktyнна.—  
 Und doch, wir haben ja die Nachricht  
 von seinem wunderbaren, übernatürlichen Erscheinen  
 bei einem jungen Studiosus zu Tyana.—  
 Vielleicht ist noch nicht reif die Zeit  
 für seine Wiederkehr, für sein  
 Erscheinen auf der Welt;  
 womöglich wandelt er in anderer Gestalt  
 und unerkannt längst unter uns.—  
 Doch wiedererscheinen, das wird er,  
 so wie er war, und in rechter Lehre  
 unterweisen; und ohne Zweifel dann  
 bringt er zurück den Dienst  
 an unsren Göttern und unsere  
 feinen hellenischen Zeremonien.«

Dergestalt sinnierte in seiner ärmlichen Behausung –  
 nach der Lektüre von Philostrats  
 »Leben des Apollonios von Tyana« –  
 einer von den wenigen Heiden,  
 den ganz wenigen, die es noch gab.  
 Übrigens—ein Mensch unscheinbar und feige,  
 nach außen machte auch er den Christen  
 und ging in seine Kirch'. Die Zeit war's,  
 als in tiefer Frömmigkeit der greise  
 Justin regierte, und Alexandria,  
 eine gottesfürchtige Stadt, sich  
 von elenden Götzendienern abwendete.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Für den griechischen Text siehe Kavafis: *Ta poiimata*, S. 303–04. Für die deutsche Übersetzung siehe Kavafis: *Das Hauptwerk*, S. 269–71.

In den Hypothesen des Sprechers über das Schicksal dieses heidnischen Weisen sind eine Vielzahl von antagonistischen Glaubensvorstellungen und literarischen Motiven wirksam: die Epiphanie (sein »übernatürliches Erscheinen«), das Motiv des versteckten und verkleideten heidnischen Gottes (»womöglich wandelt er in anderer Gestalt und unerkannt längst unter uns«), wie wir es auch in »Von ihren Göttern einer« finden, und das christliche Motiv der Himmelfahrt, das in einer früheren Version des Gedichts noch ausführlicher behandelt wird. Während in der zitierten Version von 1920 die angebliche Himmelfahrt des Weisen »in Kretas altem Heiligtum der Diktyнна« stattfindet, werden in der früheren Fassung die christlichen Konnotationen dieser Annahme deutlich ausgesprochen.<sup>32</sup>

Wie können wir das Bild eines heidnischen Weisen, der wie Jesus in den Himmel aufsteigt, erklären? Was all diese einander widersprechenden Glaubensinhalte und Erzählungen miteinander verbindet, ist der Wunsch des Sprechers, der Endgültigkeit des Todes entgegenzuwirken und an das Weiterleben des Weisen entweder als Gott oder in einer Art Jenseits zu glauben. Die unharmonische Collage seiner Erzählungen wird jedoch von dem externen Erzähler zurückgewiesen, der in der letzten Strophe plötzlich auftaucht und wenig Sympathie für ihn zeigt – »ein[en] Mensch[en] unscheinbar und feige« nennt er ihn, dessen heimliches Heidentum im Gegensatz zu seiner äußeren Befolgung christlicher Bräuche steht.<sup>33</sup> Trotz des herabsetzenden Tons des externen Erzählers wird der Leser aufgefordert, sich mit dem Wunsch des Sprechers zu identifizieren, dem vermeintlichen Tod des Weisen entgegenzuwirken, obgleich dessen Szenarien unplausibel wirken. Selbst wenn der externe Erzähler, der das letzte Wort hat, die Gedanken des Sprechers verspottet, nimmt die Kraft des Wunsches, den der Sprecher hegt, den Leser also immer nochgefangen.<sup>34</sup>

Aus der Durchmischung und Hybridität der historischen Etappen, die Kavafis ins Spiel bringt, ergibt sich eine Pluralität entgegengesetzter Perspektiven, die religiöse und kulturelle Identitäten fließend oder zweifelhaft werden lässt. Kavafis war fasziniert von historischen Situationen, in denen vorherrschende Paradigmen

<sup>32</sup> Dieser frühere Entwurf wird von Mendelsohn übersetzt in Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 417.

<sup>33</sup> Zum historischen Rahmen des Gedichts vgl. Mendelsohns Anmerkungen in Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 417f.

<sup>34</sup> Die Ironie, die Ambivalenz und der Multiperspektivismus, mit denen die Konflikte der Religionen und Götter in Kavafis' Gedichten artikuliert werden, kommen nirgendwo besser zum Ausdruck als in seinen so genannten »Julianischen Gedichten,« einem Zyklus von elf Gedichten, die Momente aus dem faszinierenden Leben des umstrittenen Kaisers Julian Apostata evozieren. Dieser war bekanntlich der letzte nichtchristliche Herrscher des Römischen Reiches, der versuchte, die alten römischen Werte und Traditionen des Reiches wiederherzustellen, um es vor der Auflösung zu retten. Die Momente aus Julians Leben werden in den Gedichten aus der Perspektive verschiedener Freunde und Feinde Julians sowie aus Julians eigener Perspektive evoziert. Darauf kann jedoch im vorliegenden Zusammenhang nicht näher eingegangen werden.

durch die Begegnung mit anderen Glaubenssystemen ins ›Stottern‹ geraten und reine religiöse oder kulturelle Identitäten unmöglich werden. Ebenso fasziniert war er von Situationen, in denen die Kommunikation zwischen Menschen und Göttern scheitert oder anders erfolgt als erwartet, wie im nun folgenden Abschnitt dargelegt werden soll.

#### IV. Missverständnisse zwischen Göttern und Menschen: Götter unterbrochen, Gebete unbeantwortet

Kavafis' Götter sind weder allmächtig noch Träger einer ewigen, universellen Wahrheit, sondern Akteure mit unterschiedlichen Rollen. So entmystifiziert und parodiert beispielsweise das frühe Gedicht »Die Intervention der Götter« (»Η επέμβασις των θεών«) aus dem Jahre 1899 das Thema des göttlichen Eingriffs in menschliche Angelegenheiten. Da Menschen vergebliche Unternehmungen mit kurzfristigen Zielen in Angriff nehmen und dabei scheitern oder die Dinge verkomplizieren, treten Götter im letzten Teil des Gedichts auf den Plan, um einzugreifen und das Chaos zu beseitigen:

Έρχονται πάντοτ' οι θεοί. Θα κατεβούνε  
από τες μηχανές των, και τους μεν θα σώσουν,  
τους δε βίαια, ξαφνικά θα τους σηκώσουν  
από την μέση· και σαν φέρουνε μια τάξι  
θ' αποσυρθούν.—Κ' έπειτ' αυτός τούτο θα πράξει,  
τούτο εκείνος· και με τον καιρόν οι άλλοι  
τα ιδικά των. Και θ' αρχίσουμε και πάλι.

Sie kommen immer, die Götter. Sie werden herabsteigen  
von ihren Maschinen, und einige werden sie retten,  
andere werden sie plötzlich, heftig aufrichten,  
von der Mitte aus; und wenn sie ein bisschen Ordnung gemacht haben,  
werden sie sich zurückziehen.—Und dann wird dieser dies tun,  
und jener das; und mit der Zeit werden die anderen tun,  
was sie für richtig halten. Und so werden wir von vorne anfangen.<sup>35</sup>

In der Art, wie es die Unmöglichkeit des Fortschritts und die Sinnlosigkeit des menschlichen Handelns hervorkehrt, stimmt das Gedicht mit anderen Werken des Dichters aus dieser frühen Periode überein: Sie alle bringen Skepsis gegenüber dem Fortschritt zum Ausdruck. Darin macht sich der Einfluss von Baudelaire und den Symbolisten geltend.<sup>36</sup> Die »Maschinen« beziehen sich in dem zuletzt zitierten

<sup>35</sup> Für den griechischen Text siehe Kavafis: *Ta poiimata*, S. 514. Übersetzung durch die Autorin, M.B., und Markus Winkler.

<sup>36</sup> Ein weiteres solches Gedicht, das Kavafis' Frage nach dem Fortschritt artikuliert, ist »Bauherren« (»Κτίσται«) von 1891. Hier ist der Fortschritt ein Gebäude, das in einer

Gedicht auf die dramaturgische Konvention des *deus ex machina*, der in der griechischen Tragödie die Auflösung komplizierter Situationen herbeiführt. Der Verweis darauf ist jedoch ironisch:<sup>37</sup> Die Götter können nicht wirkliche Lösungen herbeiführen, und die Menschheit kann nicht wirklich verbessert werden, da die Menschen das gleiche Chaos schaffen werden, sobald sich die Götter zurückziehen. Das Gedicht unterstreicht letztlich, dass die Macht der Götter begrenzt ist: Die Götter posieren als Schauspieler auf der historischen Bühne, spielen wiederholt ihre gut geprobt Rollen – und leisten dabei keine sehr gute Arbeit. Das Verständnis von Geschichte als Fortschritt weicht hier einer zyklischen Geschichtsauffassung, die dem Geist der *Décadence* gehorcht: Geschichte ist die Wiederholung von verfehlten Unternehmungen, an denen Menschen *und* Götter beteiligt sind.

Oft ergründen Kavafis' Gedichte die Beziehungen zwischen Gott und dem Menschen, indem sie das Scheitern der Kommunikation in Form von Missverständnissen oder Interferenzen, die den gewünschten Effekt umkehren, inszenieren. Das frühe Gedicht »Unterbrechung« (»Διακοπή«, 1901) z.B. kehrt das Motiv des Eingriffs der Götter in menschliche Angelegenheiten um, indem es sich auf die *Einnischung* der Menschen in göttliche Pläne konzentriert; dabei werden die Menschen als »eilige, unerfahrene Augenblickswesen« (»τα βιαστικά κι άπειρα όντα της στιγμής«) charakterisiert. Das Gedicht bezieht sich auf zwei mythische Unterbrechungen göttlicher Handlungen durch Menschen; beide haben verheerende Folgen:

[...] Αλλά  
πάντοτε ορμά η Μετάνειρα από τα δωμάτια  
του βασιλέως, ξέπλεγη και τρομαγμένη,  
και πάντοτε ο Πηλεύς φοβάται κ' επεμβαίνει.

[...] Doch  
immer stürmt Metaneira aus des Königs Gemächern,  
offen das Haar und vom Schrecken gepeitscht,  
und immer ist Peleus voll Angst und greift ein.<sup>38</sup>

vergeblichen Schleife weiter gebaut, zerstört und wiederaufgebaut wird. Zu diesem Gedicht und darüber, wie Kavafis von Baudelaires Vorstellung vom Fortschritt in dieser frühen Zeit beeinflusst wurde, siehe Maria Boletsi: »On the Threshold of the Twentieth Century: History, Crisis, and Intersecting Figures of Barbarians in C.P. Cavafy's ›Waiting for the Barbarians‹« in: *Barbarian: Explorations of a Western Concept in Theory, Literature and the Arts*. Vol. 1: *From the Enlightenment to the Turn of the Twentieth Century*, edited by Markus Winkler in collaboration with Maria Boletsi, Jens Herlth, Christian Moser, Julian Reidy and Melanie Rohner, Stuttgart: J.B. Metzler, 2018, S. 296–298. Siehe auch Diana Haas: *Early Cavafy and the European ›Esoteric‹ Movement*, in: *Journal of Modern Greek Studies* 2.2 (1984), S. 212.

<sup>37</sup> Siehe Mendelsohns Kommentare unter Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 518.

<sup>38</sup> Für den griechischen Text siehe Kavafis: *Ta poiimata*, S. 194. Für die deutsche Übersetzung siehe Kavafis: *Das Hauptwerk*, S. 53.

Nach der homerischen Hymne an Demeter, die zu den Quellen dieses Gedichts zählt, versucht Demeter, den Säuglingssohn des Königs von Eleusis in einen Unsterblichen zu verwandeln, um den Verlust ihrer Tochter (einer Unsterblichen, die »sterblich« wurde, indem sie dem Hades, der Unterwelt, nahe kam) zu kompensieren. Sie wird jedoch von der Mutter des Babys, Metaneira, die den Raum betritt, unterbrochen, woraufhin Demeter in Wut das Baby zu Boden wirft und aus dem Palast stürmt. Der zweite Hinweis bezieht sich auf Peleus, den sterblichen Vater von Achilleus: Kavafis imaginiert, wie er das Tun unterbricht, mit dem Thetis, die Mutter des Kindes, dieses unsterblich machen will. Durch die Unterbrechung wird die Ferse des Babys ausgespart, was bekanntlich für Achilleus im Trojanischen Krieg tödliche Folgen hat.<sup>39</sup>

Missverständnisse und Unterbrechungen haben tragische Folgen für Götter und Menschen. Die folgenden beiden Gedichte beinhalten eine weitere Form der Fehlkommunikation, nämlich Gebete, die von einer Gottheit nicht erhört werden, weil diese Gottheit überhaupt nicht antwortet oder überhaupt nicht handlungsfähig ist. Die beiden Gedichte sind »Gebet« (»Δέησις«), ein frühes Gedicht (1898), und »Kleitos ist krank« (»Η αρρώστια του Κλείτου«) aus einer späteren Schaffensphase (1926):

Δέησις

Η θάλασσα στα βάθη της πήρ' έναν ναύτη. —  
Η μάνα του, ανήξερη, πιαίνει κι ανάφτει

στην Παναγία μπροστά ένα υψηλό κερί  
για να επιστρέψει γρήγορα και να ν' καλοί καιροί —  
και όλο προς τον άνεμο στήνει τ' αυτί.  
Αλλά ενώ προσεύχεται και δέεται αυτή,  
η εικών ακούει, σοβαρή και λυπημένη,  
ξεύροντας πως δεν θά'λλοι πια ο υιός που περιμένει.

Gebet

Das Meer  
zog einen Seemann  
hinab in seine Tiefe.—  
Die Mutter, ahnungslos,  
geht hin und zündet

vor der Allerheiligsten  
eine hohe Kerze an,  
damit er bald  
zurückkehrt  
und das Wetter gut –

<sup>39</sup> Für Informationen über die Mythen, auf die dieses Gedicht anspielt, siehe Mendelsohns Kommentare unter Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 461f.

und sie wendet  
ganz ihr Ohr  
dem Winde zu.  
Doch wie sie  
betet und bittet,

hört die Ikone ernst und  
traurig zu, sie weiß,  
daß er nicht wiederkommt  
der Sohn,  
auf den sie wartet.<sup>40</sup>

Die Adressatin des Gebets – die Jungfrau Maria als wohlwollende Gottheit – ist zwar allwissend (sie weiß, dass der Sohn bereits tot ist), aber eben nicht allmächtig, wie Sedgwick betont.<sup>41</sup> Die Allmacht der göttlichen Instanz wird somit in Frage gestellt, doch nicht die tröstende Kraft der christlichen Religion. Die Traurigkeit und Feierlichkeit der christlichen Ikone entspricht hier der orthodoxen Ikonographie, spiegelt aber auch die Traurigkeit der Jungfrau Maria wider, die um ihren eigenen Sohn trauern musste und sich so mit »the future devastation of the mother praying in front of it« identifiziert.<sup>42</sup>

»Kleitos ist krank« spielt wahrscheinlich um das vierte Jahrhundert n. Chr. in Alexandria, also in einer Zeit, in der heidnische und christliche Religion nebeneinander existierten, so dass religiöse Identitäten sich verflüssigten oder hybrid wurden.<sup>43</sup> Das ist der historische Hintergrund der gefährlichen Erkrankung von Kleitos, einem weiteren jungen Mann:

Ο Κλείτος, ένα συμπαθητικό  
παιδί, περίπου είκοσι τριώ ετών —  
με αρίστην αγωγή, με σπάνια ελληνομάθεια —  
είν' άρρωστος βαρεία. Τον ήρθε ο πυρετός  
που φέτος θέρισε στην Αλεξάνδρεια.

Τον ήρθε ο πυρετός εξαντλημένο κιόλας ηθικώς  
απ' τον καϋμό που ο εταίρος του, ένας νέος ηθοποιός,  
έπαυσε να τον αγαπά και να τον θέλει.

Είν' άρρωστος βαρεία, και τρέμουν οι γονείς του.

<sup>40</sup> Der griechische Text findet sich in Kavafis: *Ta poiimata*, S. 187, die deutsche Übersetzung in Kavafis: *Das Hauptwerk*, S. 39.

<sup>41</sup> Sedgwick: »Cavafy, Proust, and the Queer Little Gods,« S. 58.

<sup>42</sup> Ebd., S. 59–60.

<sup>43</sup> Siehe Mendelsohns Notizen über den historischen Kontext in Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 440.

Και μια γρηγά υπηρέτρια που τον μεγάλωσε,  
 τρέμει κι' αυτή για την ζωή του Κλείτου.  
 Μες στην δεινήν ανησυχία της  
 στον νου της έρχεται ένα είδωλο  
 που λάτρευε μικρή, πριν μπει αυτού, υπηρέτρια,  
 σε σπίτι Χριστιανών επιφανών, και χριστιανέψει.  
 Παίρνει κρυφά κάτι πλακούντια, και κρασί, και μέλι.  
 Τα πάει στο είδωλο μπροστά. Όσα θυμάται μέλη  
 της ικεσίας ψάλλει· άκρες, μέσες. Η κουτή  
 δεν νοιώθει που τον μαύρον δαίμονα λίγο τον μέλει  
 αν γιάνει ή αν δεν γιάνει ένας Χριστιανός.

Kleitos, ein sympathischer Bursche,  
 ungefähr dreiundzwanzig Jahr' alt—  
 mit bester Erziehung, mit ungewöhnlichen  
 Kenntnissen des Griechischen—  
 ist schwer krank.  
 Ergriffen hat ihn das Fieber,  
 das heuer in Alexandria Ernte hält.

Ihn ergriff das Fieber, ihn, der seelisch  
 bereits erschöpft vom Kummer,  
 daß sein Genosse, ein junger Schauspieler,  
 aufgehört hatte, ihn zu lieben,  
 ihn nicht mehr begehrte.

Ist schwer krank,  
 und seine Eltern zittern um ihn.

Und eine alte Magd, die ihn aufgezogen,  
 auch sie zittert um Kleitos' Leben.  
 In ihrer tiefen Unruhe erinnert  
 sie sich eines Götzenbildes, das sie  
 als Kind einst angebetet,  
 noch ehe sie hier als Magd war,  
 hier, in vornehmer Christen Haus,  
 und selbst Christin geworden.  
 Heimlich holt sie ein paar Küchlein,  
 und Wein, und Honig.  
 Legt's vor das Götzenbild hin.  
 Stimmt Bittsänge an, soweit sie ihr  
 noch geläufig; schrille, sanfte. Die Blöde  
 merkt nicht, daß es den schwarzen Dämon wenig schert,  
 ob ein Christ gesund wird oder nicht.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Für den griechischen Text siehe Kavafis: *Ta poiimata*, S. 344. Für die deutsche Übersetzung siehe Kavafis: *Das Hauptwerk*, S. 351.

Der Sprechakt dieses Gebetes ist »infelicitous«, um J. L. Austins Terminologie zu verwenden, d.h. er scheitert, weil Kleitos (ein Christ) nicht zum begrenzten Einflussbereich des heidnischen Dämons gehört: Dieser »Dämon« ist kein universeller Gott, sondern ein indigenes Idol, das implizit der Universalität des Christentums gegenübergestellt wird.<sup>45</sup> Wenn wir davon ausgehen, dass der Erzähler Christ ist, könnte der Ausdruck »schwarzer Dämon« auf die christliche Neuinterpretation heidnischer Gottheiten als »böse Geister« hinweisen: Dadurch wurde das Heidentum mit bösartiger Macht ausgestattet<sup>46</sup> (allerdings scheint dieser »Dämon« nicht zum griechischen Pantheon zu gehören). Zur semantischen Komplexität des Gedichts trägt überdies bei, dass Kleitos »ungewöhnliche Kenntnisse des Griechischen« (»σπάνια ελληνομάθεια«) hat. Es wird also nahegelegt, dass er, wie Sedgwick schreibt, eine internationalistische neuplatonische Bildung besaß. Und die Kenntnisse des Griechischen verweisen ebenso auf die erotischen Vorlieben des jungen Mannes.<sup>47</sup>

Wer erzählt? Das deiktische Wort »heuer« in der Formulierung »heuer in Alexandria« deutet darauf hin, dass der Erzähler selbst zur alexandrianischen Gemeinschaft gehört, und zwar zum Zeitpunkt des erzählten Geschehens. Der vom Erzähler vorgeschlagene Zusammenhang zwischen moralischer Erniedrigung (er sagt uns, dass die Krankheit den jungen Mann ereilte, als er »seelisch bereits erschöpft« war) und körperlicher Krankheit deutet auf eine christliche Denkweise hin: Die Sexualität des Mannes wird als Übertretung interpretiert.<sup>48</sup> Doch es fehlt die moralische Verurteilung: Der Erzähler findet Kleithos »sympathisch« und sagt uns, dass seine christlichen Eltern um ihn »zittern«, so dass sich diese Sorge auch auf den Leser überträgt.

Das Gebet zu einem Gott, der (dem Erzähler zufolge) nicht willens oder nicht in der Lage ist, Gebete zu erhören, wenn es um das Wohlergehen der Christen geht, unterstreicht einerseits die Inkommensurabilität koexistierender religiöser Systeme, andererseits aber auch die Tatsache, dass diese Systeme zwangsläufig ineinander übergehen. So überschreitet der Wunsch, einen geliebten Menschen zu heilen, religiöse Grenzen und macht das Gebet, das ihn artikuliert, zu einem zwar scheiternden, aber dennoch kraftvollen Sprechakt. Das Gebet der Dienerin bedeutet ironischerweise sowohl eine Bejahung als auch eine subtile Infragestellung des Glaubens: Sie ist zum Christentum übergetreten, aber im Zweifel an der Allmacht des christlichen Gottes wendet sie sich an den Dämon, an den sie zuvor geglaubt hat. Sie tut dies im Hinblick auf die geringe Aussicht darauf, dass er sie erhört.

<sup>45</sup> Sedgwick: »Cavafy, Proust, and the Queer Little Gods,« S. 61.

<sup>46</sup> Sara N. Lyons: *The Disenchantment/Re-enchantment of the World: Aesthetics, Secularisation, and the Gods of Greece from Friedrich Schiller to Walter Pater*, in: *Modern Language Review* 109.4 (2014), S. 887.

<sup>47</sup> Sedgwick: »Cavafy, Proust, and the Queer Little Gods,« S. 61.

<sup>48</sup> Ebd., S. 61.

Die Gegenüberstellung der beiden Gebete – das eine an die Jungfrau Maria, das andere an einen schwarzen Dämon gerichtet – zeigt also die kompromittierte Macht der beteiligten Gottheiten, aber auch die Unterordnung des Glaubens unter die Liebe. Der Appell an das Göttliche mag sich für diese Gläubigen nicht auszahlen, aber er wird nicht verleugnet. Wie Sedgwick schreibt, erfasst Kavafis' Dichtung eine »modern relation to the gods that is no longer exactly pagan, but neither is it a relation of disbelief. It is a relation that values the gods for their finiteness, their plurality, their condensation of the stuff of intense feeling, need, dependency and creation« – eine Beziehung, die Sedgwick als *queer* versteht.<sup>49</sup>

## V. Götter in Klage und Trauer

Klage und Trauer um die Lieben ist kein »Privileg« der Sterblichen, sondern erfasst auch die Götter. In Gedichten, die Szenen aus Mythen inszenieren, werden Götter nicht anders konzipiert als die Sterblichen: Sie sind schwache, nur eingeschränkt handlungsfähige und vor allem verletzte und zutiefst emotionale Wesen. Die wenigen Gedichte von Kavafis, die hochklassische (und nicht hellenistische oder byzantinische) Götter-Stoffe verarbeiten und einen rein mythischen Rahmen haben, stammen alle aus der frühesten Periode seines Werks.<sup>50</sup> Bemerkenswert ist, dass die meisten dieser Gedichte Götter in Momenten der *Trauer* darstellen. In »Sarpedons Totengeleit« (»Η κηδεία του Σαρπηδόνοϋ«), das 1889 geschrieben, dessen endgültige Fassung aber erst 1908 vollendet wurde, trauert Zeus um den Tod seines Sohnes Sarpedon, des Königs von Lykien, der im Trojanischen Krieg durch die Hand des Patroklos fiel. Zeus fühlt sich schuldig, denn er hätte eingreifen und seinen Sohn retten können; er ließ sich aber von seiner Frau Hera davon abhalten. Ironischerweise ist es der *Mangel* an göttlicher Einmischung, der hier für Zeus, den leidenden Vater, der dem Diktat des Schicksals gehorchen muss, tragische Folgen hat:

Βαρυάν οδύνην έχει ο Ζεύς. Τον Σαρπηδόνα  
εσκότωσεν ο Πάτροκλος· και τώρα ορμούν  
ο Μενoitιάδης κ' οι Αχαιοί το σώμα  
ν' αρπάξουνε και να το εξευτελίσουν.

Αλλά ο Ζεύς διόλου δεν στέργει αυτά.  
Το αγαπημένο του παιδί—που το άφτισε  
και χάθηκεν· ο Νόμος ήταν έτσι—  
τουλάχιστον θα το τιμήσει πεθαμένο.  
Και στέλνει, ιδού, τον Φοίβο κάτω στην πεδιάδα  
ερμηγευμένο πώς το σώμα να νοιασθεί.

<sup>49</sup> Ebd., S. 66..

<sup>50</sup> Siehe Mendelsohns Notizen zum Gedicht in Cavafy: *Collected Poems*, S. 468.

Tief ist der Schmerz des Zeus.  
Sarpedon ist von Patroklos erschlagen.  
Jetzt umkämpfen Menoitades und die Achaier  
den Leichnam, daß sie ihn greifen und schänden.

Aber nimmer wird Zeus dies dulden. Sein  
geliebtes Kind – er ließ es im Stich,  
da ging es zugrund; so war das Gesetz –  
im Tode wenigstens will er es ehren. Siehe,  
er sendet Phoibos hinab in die Ebene  
mit Weisung, wie er den Leichnam versorge.<sup>51</sup>

Im Folgenden ist die Rede von den Bestattungsritualen, die Sarpedons Leiche zuteil werden. Sie bilden den Anlass für eine detaillierte und sinnliche Beschreibung seines Körpers, die den Dichtern der *Décadence*, insbesondere Oscar Wildes Gedicht »Charmides« (1881), verpflichtet ist.<sup>52</sup> Auch in »Die Pferde des Achilleus« (»Τα άλογα του Αχιλλέως«), einem thematisch benachbarten Gedicht aus dem Jahre 1897, dem eine Passage aus Homers *Ilias* zugrunde liegt, trauert Zeus, diesmal aber um die unsterblichen Pferde von Achilleus, die ihrerseits den Tod von Patroklos im Kampf betrauern. Der Akt der Trauer, der in Kavafis' poetischem Universum von zentraler Bedeutung ist, stellt in diesen Gedichten die Binärität von Sterblichen und Unsterblichen in Frage: Selbst die Götter sind vor Leiden nicht sicher. Sie sind sozusagen »verseucht« durch die Endgültigkeit des Todes, die den Menschen trifft.

In einem Gedicht aus dem Jahre 1904, das den Titel »Perfidie« hat (»Απιστία«: ein Wort, das sowohl mit »Untreue« als auch mit »Verrat« übersetzt werden könnte), erscheint Thetis als trauernde Mutter. Kavafis bearbeitet diesmal eine andere Quelle, wie das Epigraph des Gedichts zeigt. Es handelt sich um eine Passage aus Platons *Staat*, Buch 2, wo Sokrates wiederum eine Passage aus einem verlorenen Stück von Aischylos zitiert. Darin zürnt Thetis, Achilles' Mutter, dem Gott Apollo, weil er, der ihr bei ihrer Hochzeit mit Peleus die Unversehrtheit und Langlebigkeit ihrer Nachkommen versprach, für den Tod ihres Sohnes verantwortlich ist, insofern als er es war, der die Hand von Paris führte, als dieser Achilleus tötete:

Πολλά άρα Ομήρου επαινούντες, αλλά τούτο ουκ  
επαινεσόμεθα .... ουδέ Αισχύλου, όταν ψη η Θέτις  
τον Απόλλω εν τοις αυτής γάμοις άδοντα

<sup>51</sup> Griechischer Text nach Kavafis: *Ta poiimata*, S. 209. Deutsche Übersetzung nach Kavafis: *Das Hauptwerk*, S. 41.

<sup>52</sup> Siehe Mendelsohns Notizen in Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 469. In Wilde's Gedicht »Charmides« geht es um einen jungen Mann, der mit der Statue der Athene schläft. Nach seinem Tod »his body is the object of languid attentions very similar to those [in Kavafis' Gedicht]«, wie Mendelsohn feststellt (ebd., S. 469).

νενδατείσθαι τας εἰς ευπαιδείας,  
 νόσων τ' ἀπείρους και μακροαίωνας βίους.  
 Ἐμπαντα τ' εἰπὼν θεοφιλείς ἐμᾶς τύχας  
 παίων' ἐπευφήμησεν, εὐθυμῶν ἐμέ.  
 Καγὼ το Φοῖβου θεῖον ἀψευδές στόμα  
 ἤλπίζον εἶναι, μαντικὴ βροῦν τέχνη.  
 Ο δ', αὐτός υμνῶν, .....  
 ..... αὐτός ἐστιν ὁ κτανῶν  
 τον παῖδα τον ἐμόν.

*Πλάτων, Πολιτείας Β'*

*In vielem loben wir also den Homer: aber dies werden wir nicht loben [...]—auch nicht bei Aischylos—wenn Thetis sagt, daß Apollon bei ihrer Hochzeit gesungen habe:*

*ἴβρ ζυμετεἶλεν Μυττεργλύκ,*  
*der Kinder langes Leben unberührt von Krankheit.*  
*Besang auch sonst mein gottgeliebtes Glück,*  
*zu meiner Freude.*  
*Und ich gab mich dem Glauben hin,*  
*des Phoibos göttlicher Mund sei ohne Trug.*  
*Der Gott aber, in eigenem Sang...*  
*er selber ist es,*  
*der meinen Sohn mir erschlug.*

Platon, Staat II 383.

Im Anschluss an das Epigraph gestaltet das Gedicht die Szene von Thetis' Hochzeit, indem es Platons Passage paraphrasiert, bis Thetis die Nachricht vom Tod ihres Sohnes erhält:

[...]
   
 Κι η Θέτις ξέσχιζε τα πορφυρά της ρούχα,  
 κι ἐβγάζεν ἀπὸ πάνω της και ξεπετούσε  
 στο χώμα τα βραχιόλια και τα δαχτυλίδια.  
 Και μες στον οδυρμό της τα παλιά θυμήθη·  
 και ρώτησε τί ἐκάμνε ὁ σοφός Ἀπόλλων,  
 πού γύριζεν ὁ ποιητής που στα τραπέζια  
 ἐξοχα ομιλεῖ, πού γύριζε ὁ προφήτης  
 ὅταν τον υἱό της σκότωσαν στα πρώτα νιάτα.  
 Κι οἱ γέροι την ἀπῆντησαν πως ὁ Ἀπόλλων  
 αὐτός ὁ ἴδιος ἐκατέβηκε στην Τροία,  
 και με τους Τρώας σκότωσε τον Ἀχιλλέα.

[...]
   
 Da zerriß Thetis ihr Purpurgewand,  
 zog ihre Armreifen ab und ihre Ringe  
 und schleuderte sie zur Erde.  
 Und in ihrem Jammer gedachte sie früherer Zeiten

und fragte: was hat der weise Apollon getan,  
 wo trieb sich der Dichter herum, der beim  
 Mahle so herrlich gesprochen,  
 wo trieb sich herum der Wahrsager,  
 als ihren Sohn sie erschlugen im Jugendflore.  
 Und die Greise gaben zur Antwort, daß  
 Apollon selbst es gewesen, der hinabstieg  
 nach Troja und an der Trojaner Seite Achilleus erschlug.<sup>53</sup>

Das Gedicht ist typisch für Kavafis' ambivalente, ironische Behandlung des Mythos und für seine Liebe zur Konstruktion komplexer intertextueller Bezüge durch Zitate und Überarbeitungen kanonischer Quellen. Deswegen lässt sich dem Gedicht keine eindeutige Positionierung entnehmen. Kavafis' Epigraph zitiert Platon, der Sokrates zitiert, der Aischylos zitiert. Die Passage stammt aus einer Diskussion darüber, ob Götter böse sein können, und sie ist Teil von Platons Infragestellung der Fähigkeit der Poesie, die Wahrheit zu sagen: Sokrates argumentiert in Buch 2 des *Staates*, dass die Dichter die Götter irreführend darstellen, nämlich als betrügerische und unvollkommene Wesen.<sup>54</sup> Das ist in der abendländischen Überlieferung die erste systematische Kritik des Wahrheitsanspruchs von Mythos und Poesie.<sup>55</sup> Das Epigraph beginnt mit dem Zitat von Sokrates' Missbilligung von Aischylos' Behandlung des Mythos, weil dort die Götter als Wesen dargestellt werden, die täuschen und betrügen können. Das aber wirft die Frage auf, ob wir mit Platon übereinstimmen und dieses Gedicht, das im Grunde genommen Platons Passage paraphrasiert, auch als Zeugnis für die Verfälschung von Mythen und für die Unfähigkeit der Poesie, die Wahrheit zu sagen, verstehen sollen. Wie aber könnten wir das mit der Ironie in Einklang bringen, die sich darin äußert, dass Platons Passage in einem Gedicht zitiert und adaptiert wird, das den Kontext von Platons Werk »unterbricht« und rekontextualisiert? So wie Platon das Stück von Aischylos unterbricht, indem er es für seine eigenen Zwecke zitiert, unterbricht Kavafis die Argumentation von Platon. Während Platon in Buch 2 seines *Staats* die Poesie den Erfordernissen und moralischen Normen seines Idealzustandes unterwirft, kehrt Kavafis dieses Kräfteverhältnis um, indem er Platon in einem poetischen Text »zu Gast sein« lässt und den Text des Philosophen den Erfordernissen der Poesie unterwirft.

Der Titel »Απιστία« (»Perfidie«) bezieht sich zweifellos auf Apollos Verrat, d.h. den Bruch des Versprechens, das er Thetis gegeben hat, aber die Wortwahl ist

<sup>53</sup> Griechischer Text nach Kavafis: *Ta poiimata*, S. 197. Deutsche Übersetzung nach Kavafis: *Das Hauptwerk*, S. 59–61.

<sup>54</sup> Nach Buch 2 sind die Götter in ihrer wahren Natur vollkommen, und die Dichter sollten sie als solche darstellen. Siehe Plato: *The Republic (excerpts)*, in: *Literary Criticism and Theory: The Greeks to the Present*, hg. v. Robert Con Davis und Laurie Finke, New York and London: Longman, 1989, S. 44–59. Zur Funktion des Epigraphs in Kavafis' Gedicht vgl. Mendelsohns Anmerkungen in: Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 466f.

<sup>55</sup> Mendelsohn in Cavafy: *Collected Poems*, 2009, S. 466f.

bedeutsam: »Απιστία« ist nicht das gängige griechische Wort für »Perfidie« oder »Verrat« (προδοσία). Vielmehr bedeutet απιστία wörtlich »Unglaube«: άπιστος ist das griechische Wort für einen Ungläubigen. Könnte der Titel auch ein stillschweigender Kommentar von (und gegen) Platon sein, einem Ungläubigen im Bereich des Mythos? Ist er eine Einladung an den Leser, entweder Mythen »untreu«, mit ironischer Skepsis, oder vielleicht Platons Kritik an Mythen »untreu«, gegen Platons Absichten, zu lesen? Die unauflösbare Mehrdeutigkeit, die das Gedicht in Bezug auf seine Haltung zum Mythos bewirkt, kennzeichnet Kavafis' ironische Behandlung seiner Quellen, seien sie mythisch oder nicht: Sie gelten nicht als heilige Quellen der Wahrheit, sondern als performative Äußerungen, deren Bedeutung und performative Kraft sich verschieben, je nachdem, in welchen Kontexten sie erfolgen. Im Gegensatz zu Platon verzichtet das Gedicht darauf, den Status von Mythen nach dem Muster der Opposition von Wahrheit und Falschheit zu beurteilen. Ganz gleich, ob der Mythos wahr oder falsch ist, ob es sich um eine genaue oder irreführende Darstellung von Göttern handelt: Thetis' Trauer und Wut bewegt uns immer noch. Die Macht des Mythos wird nicht seinem Wahrheitsstatus zugeschrieben, sondern seiner affektiven Kraft, die unabhängig davon wirkt, ob man gläubig ist oder nicht.

#### VI. Kavafis' kleiner Gott der Ironie

Das Oszillieren zwischen Glauben und Unglauben, wie wir es im zuletzt genannten Gedicht gefunden haben, ist bei Kavafis Bestandteil einer Art von Ironie, die ich an anderem Ort als »widerstrebende Ironie« (»reluctant irony«) bezeichnet habe.<sup>56</sup> Es handelt sich um eine Ironie, die nicht nihilistisch oder zynisch ist. Vielmehr stellt sie in Frage, wovon sie zugleich gleichsam angezogen wird: Mythos und metaphysische Wahrheitsvorstellungen. Kavafis' poetische Stimme ist einerseits geprägt von dem Wunsch nach Präsenz, Wahrheit und historischen Gesetzen und andererseits von dem Bewusstsein, dass Perspektiven flüchtig und veränderlich sind und dass »jede Beschreibung [...] im Verhältnis zu den Bedürfnissen einer historisch bedingten Situation steht.«<sup>57</sup> Wie schon seine Behandlung von Platons »Wahrheit« in »Perfidie« gezeigt hat, wird die Wahrheit bei ihm oft durch eine widerstrebende Ironie sowohl in Frage gestellt als auch gefordert.

Wie ist vor diesem Hintergrund Kavafis' Zugriff auf den Mythos zu verstehen? Gibt es in seinem poetischen Universum einen Gott, an den er tatsächlich glauben könnte? Zur Beantwortung dieser Frage wende ich mich einem Prosagedicht des

<sup>56</sup> S. oben, Anm. 28. Einige Teile der folgenden Ausführungen zu Kavafis' »widerstrebender Ironie« und die Diskussion von Herberts Gedicht stammen aus Bolets: *Still Waiting for Barbarians after 9/11?*, S. 71–73.

<sup>57</sup> »every description [...] is relative to the needs of some historically conditioned situation« (Richard Rorty: *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, S. 103. Übersetzung aus dem Englischen durch die Autorin, M.B.).

polnischen Dichters Zbigniew Herbert zu, einem weiteren Meister der Ironie, der lange nach Kavafis schrieb, aber oft mit Blick auf ihn, da er ein Bewunderer seines Werks war. Das Gedicht hat den Titel »Aus der Mythologie« (»Z mitologii«) und ist Teil der Sammlung *Studium des Gegenstandes (Studium przedmiotu)* (1961):

Naprzód był bóg nocy i burzy, czarny balwan bez oczu, przed którym skakali nadzy i umazani krwią. Potem w czasach republiki było wielu bogów z żonami, dziećmi, trzeszczącymi łózkami i bezpiecznie eksplodującym piorunem. W końcu już tylko zabobonni neurastenicy nosili w kieszeni mały posążek z soli, przedstawiający boga ironii. Nie było wówczas większego boga.

Wtedy przyszli barbarzyńcy. Oni też bardzo cenili bożka ironii. Tłukli go obcasami i wsypywali do potraw.<sup>58</sup>

Am Anfang war der Gott der Nacht und des Sturms, der schwarze Götze ohne Augen, vor dem die Nackten und die mit Blut Beschmierten hüpfen. Danach, zur Zeit der Republik, gab es viele Götter mit Frauen, Kindern, knarrenden Betten und sicher explodierendem Blitz. Zum Schluss trugen nur noch abergläubische Neurastheniker eine kleine Salzstatuette in der Tasche, die den Gott der Ironie darstellte. Es gab damals keinen größeren Gott.

Dann kamen die Barbaren. Auch sie schätzten den Götzen der Ironie. Sie zertraten ihn mit den Absätzen und schütteten ihn in die Speisen.<sup>59</sup>

Es handelt sich um eine Art Bericht über die Entwicklung religiöser Systeme. Den leitenden Gesichtspunkt bilden die sich wandelnden Formen der Gottheiten und die Beziehung der Menschen zu diesen Gottheiten. Auf den Untergang des anthropomorphen griechisch-römischen Pantheons folgt die Herrschaft des Gottes der Ironie, den eine kleine Salzstatue darstellt. Diese ist in sich ironisch, denn sie kann konsumiert werden. Sie untergräbt somit die Vorstellung von Unwandelbarkeit und Unsterblichkeit, die mit einer Gottheit normalerweise einhergeht. Entsprechend seinem ironischen Charakter negiert sich dieser Gott selbst: Etwas Festes stellt ihn dar, aber er kann jederzeit zerdrückt werden. Herberts Gott der Ironie lässt sich als Verkörperung des ambivalenten Verhältnisses der Moderne zum Wunderbaren wie auch des »zerklüfteten, teils jüdisch-christlichen, teils heidnischen Charakters der westlichen Kultur« verstehen.<sup>60</sup> Schon Heines Erzählung von den verbannten Göttern hält diese Ambivalenz fest. Die »abergläubischen Neurastheniker,« die jene Salzstatuen mit sich führen, mögen, um die Worte von Sara Lyons für Heines Essay zu verwenden, »darauf anspielen, inwieweit Ironie und authentisches Begehren, ästhetische und religiöse Erfahrung in einer ungleichmäßig säkularisierten Zeit oft

<sup>58</sup> Siehe [https://poezja.org/wz/Herbert\\_Zbigniew/7181/Z\\_mitologii](https://poezja.org/wz/Herbert_Zbigniew/7181/Z_mitologii).

<sup>59</sup> Zbigniew Herbert: *Gesammelte Gedichte*, hg. v. Ryszard Krynicki, übers. v. Henryk Bereska, Karl Dedecius, Renate Schmidgall et al. Berlin: Suhrkamp, 2016, S. 209.

<sup>60</sup> »[The] fissured, partly Judeo-Christian, partly pagan character of Western culture« (Lyons: *The Disenchantment/Re-enchantment of the World*, S. 888. Übersetzung aus dem Englischen durch die Autorin, M.B.).

schwer zu unterscheiden sind.«<sup>61</sup> Der Salzstatuen-Gott kann auch auf die Idee hinweisen (die von Heine und Walter Pater zum Ausdruck gebracht wurde), dass das Heidentum in der Moderne »mit ironischer Distanz« weiterlebt. Dabei scheint sich die Ironie oft auf sich selbst zu beziehen.<sup>62</sup> In Herberts Gedicht wird der entsprechende Zustand als ein pathologischer verstanden, insofern als die Anhänger des Gottes »abergläubische Neurastheniker« sind.<sup>63</sup>

Am Ende kommen die Barbaren, und sie »schätzen« diesen Gott, indem sie ihn zerdrücken. Auch die Verwandlung des Gottes der Ironie in ein Gewürz kann noch als Ironie verstanden werden. Als philosophisches Konzept ist Ironie eine Form der Negativität und Zerstörung.<sup>64</sup> Zugleich widerspricht jede Einstellung, die zur Religion, zum mythischen Denken oder zur Metaphysik tendiert, der Ironie als Negativität und Grundlosigkeit. Folglich weist sogar der Gott der Ironie noch einige schwache und verdächtige Spuren von Metaphysik auf und muss daher zerstört werden.

Ich stelle mir Kavafis' Gott als einen kleinen Salzgott vor, den der Dichter in seiner Tasche hat. Anders gesagt: als einen Gott, der Widersprüche verkörpern kann, nämlich das Zugleich von Glaube und Unglaube, von Infragestellung des Göttlichen und Hinwendung zu ihm oder zur Metaphysik. Herberts kleiner Gott der Ironie könnte dem kavafischen Pantheon somit hinzugefügt werden, und zwar als ein Gott, den der Dichter durchaus verehren würde, weil er eine Macht verkörpert, die verwundbar und vergänglich ist. Kavafis' poetisches Werk nahm vor dem Hintergrund der Skepsis gegenüber Rationalismus und Fortschritt einerseits und gegenüber der monotheistischen jüdisch-christlichen Tradition andererseits Gestalt an.<sup>65</sup> Beide Teile dieser Polarität werden von Kavafis ironisiert. Aber für diese Ironie sind Empathie und der Versuch kennzeichnend, die jeweils ironisierte irreligiöse oder religiöse Einstellung zu verstehen.

<sup>61</sup> »the extent to which irony and authentic desire, aesthetic and religious experience, are often hard to distinguish in an unevenly secularized age« (Ebd., S. 888).

<sup>62</sup> »[A kind of irony that] often seems to return upon itself, so that a sceptical, merely aesthetic enjoyment of the enchantment of paganism becomes the object of critique« (Ebd., S. 895).

<sup>63</sup> In seiner Studie: *Modernity, Disenchantment, and the Ironic Imagination* (2004), hebt Michael Saler »die ironische Phantasie in der modernen Literatur« als Denkweise hervor, die es den Autoren erlaubt, Rationalität mit dem Magischen und dem Wunderbaren zu verbinden (Saler nach Lyons: *The Disenchantment/Re-enchantment of the World*, S. 894). Diese Idee scheint von Herberts Gott der Ironie (als Widerspruch in sich selbst) und seinen neurotischen Anhängern parodiert zu werden.

<sup>64</sup> Von Søren Kierkegaard bis hin zu Paul de Man, für den Ironie auch eine Form der »radikalen Negation« war, gibt es eine philosophische Auffassung der Ironie, die mit der zerstörerischen Kraft der Barbaren verbunden werden kann; Paul de Man: »The Concept of Irony,« in: *Aesthetic Ideology*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, S. 165f., 179. Siehe auch Boletsi, *Still Waiting for Barbarians?*, S. 72.

<sup>65</sup> Siehe Sedgwick: »Cavafy, Proust, and the Queer Little Gods,« S 45.

Kavafis trägt so zu vorangehenden und nachfolgenden Debatten über Verzauberung und Modernität bei. Er stimmt mit Denkern überein, die die Gleichung von Moderne und Entzauberung in Frage stellen und nach Formen der Wiederverzauberung suchen. Kavafis schwankt zwischen Wiederverzauberung und Ernüchterung, Ehrfurcht und Ehrfurchtslosigkeit, Skepsis und Glaube, und er hofft, dass die Poesie immer noch ein Medium der Wiederverzauberung sein kann, auch wenn er dasselbe Medium benutzt, um diesen Glauben in Frage zu stellen. In seinem Gedicht »Nach den Rezepten alter helleno-syrischer Magier« (»Κατά τες συνταγές αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων«; 1931) – einem seiner letzten – lesen wir:

»Ποιο απόσταγμα να βρίσκεται από βότανα  
γητεύματος,« είπ' ένας αισθητής,  
»ποιο απόσταγμα κατά τες συνταγές  
αρχαίων Ελληνοσύρων μάγων καμωμένο  
που για μια μέρα (αν περισσότερο

δεν φθάν' η δύναμής του), ή και για λίγην ώρα  
τα είκοσι τρία μου χρόνια να με φέρει  
ξανά· τον φίλον μου στα είκοσι δυο του χρόνια  
να με φέρει ξανά—την εμορφιά του, την αγάπη του.«

»Welche Essenz aus Zauberkräutern  
ist aufzutreiben,«—sprach ein Ästhet—  
»Welche Essenz gewonnen nach den Rezepten  
alter helleno-syrischer Magier,  
die für einen Tag (falls ihre Kraft  
für länger nicht reicht) oder  
nur für eine kurze Weil' mir wieder bringt  
mein dreiundzwanzigstes Lebensjahr und auch  
den Freund von zweiundzwanzig Jahren,  
seine Schönheit, seine Liebe?«<sup>66</sup>

Angesichts der Unausweichlichkeit von Verlust und Tod und der Vergänglichkeit und Relativität poetischer Wahrheit experimentiert Kavafis in seiner Dichtung mit verschiedenen Techniken der Verzauberung und der Figurationen des Göttlichen. Er tut dies in der Hoffnung, die Vergangenheit in der Gegenwart momentan heraufbeschwören zu können. So suchte er unermüdlich nach einem Zaubertrank – wie der Ästhet in dem zuletzt zitierten Gedicht. Dabei weiß er, dass es einen solchen Trank nicht gibt. Doch die Poesie verschafft ihm die größtmögliche Nähe dazu.

*Der Beitrag wurde von Maria Boletsis und Markus Winkler aus dem Englischen übersetzt.*

<sup>66</sup> Für den griechischen Text siehe Kavafis: *Ta poiimata*, S. 389. Für die deutsche Übersetzung siehe Kavafis: *Das Hauptwerk*, S. 435.