

"Man setze sich nur an die Stelle der Matrone! Man wird nichts Unnatürliches finden"¹

Zur Rezeption der *Witwe von Ephesus* im 20. Jahrhundert

Florian Gelzer (Bern)

Abstract

Among all the excerpts of Petronius' *Satyrical* (c. 60 AD) which have survived, it is undoubtedly the story of the Widow of Ephesus, related in the course of the novel, which has aroused the interest of later generations of writers to the greatest degree. The tale treats of a widow who, watching inconsolably in the vault where her recently dead husband has been laid, is induced by a kindly soldier to take food, and presently to accept him as her lover. Ever since the Middle Ages, the racy anecdote has become one of the most popular themes in European literature. From medieval moralising interpretations and eccentric adaptations in Elizabethan England to the polished and cavalier renderings in eighteenth-century France, the simple story has inspired an astonishingly wide variety of versions and interpretations. Authors like Houdar de la Motte, La Fontaine, Lessing, Weisse or Chamisso, to name just a few, all have tried to adapt the famous tale in (either tragic or comic) plays, stories, ballads or poems.

It is less known however that in the twentieth century, contrary to general scholarly opinion, the story of the Widow of Ephesus has not disappeared from European literature at all. In this essay, three examples of twentieth-century adaptations of the tale for the stage (by J. M. Synge, Jean Cocteau and Christopher Fry) are presented and contrasted with earlier versions from the Baroque or the Enlightenment period. Each of the three plays refers to and reinterprets one specific (French or English) tradition of the tale canonised in the seventeenth and eighteenth centuries, thereby transforming the story into a parable of female emancipation, a bawdy farce or a Christian mystery play, respectively.

1 Einleitung

Im Jahr 1930 erschien in Berlin und Leipzig ein längerer Roman des durch sein martialisches Bilderbuch *Vater ist im Kriege* (1915) berühmten Publizisten und Journalisten Rudolf Presber (1868-1935).² Er trägt den Titel *Die Witwe von Ephesus* und erzählt eine verwickelte Familiensaga, die abwechselnd im großbürgerlichen Berlin und in einer Kleinstadt am Rhein spielt. Nach dem Tod des Großkaufmanns und ehemaligen Generalkonsuls Lothar Bruno Hil-

¹ Das Zitat stammt von dem deutschen Petron-Übersetzer Wilhelm Heinse (Heinse 1903: 207).

² Zum Autor vgl.: *Literatur-Lexikon*. Hg. v. W. Killy. Gütersloh, München 1988/89ff., Bd. 12, Sp. 279-282.

versen sind um die Witwe, die Schauspielerin Gisela Hilversen, alte Familienfehden und Erbstreitigkeiten wieder ausgebrochen, die in einer ebenso weitschweifigen wie effekthascherischen Handlung einem versöhnlichen Ende zugeführt werden. Im Vordergrund steht das eigentümliche Verhältnis Giselas zu einem ihrer Neffen, dem Abenteurer und Flugpionier Fritz Hilversen. Die Witwe, die ein Kind erwartet, kommt durch die Anwesenheit des weitgereisten Helden wieder zu neuer Lebenskraft und lernt, ihre Interessen gegen die mächtige Familie ihres Gatten durchzusetzen. Zudem fühlt sie sich von dem jüngeren Verwandten, in dem sie ihren Mann wiederzuerkennen glaubt, auch erotisch angezogen. Schließlich leitet Gisela aber die Heirat Fritzens mit ihrer Cousine Agnes - ihrem jüngeren Ebenbild - in die Wege (vgl. Presber 1930: 456-59).

Verlust des Gatten und Witwenstand, Trauer und wiedergewonnener Lebensmut, pietätvolle Enthaltensamkeit und verbotene Liebe - auf trivialste Weise verarbeitet der Roman alle Motive eines bereits im Titel genannten literarischen Stoffes: der Geschichte der *Witwe von Ephesus*. *Locus classicus* dieser anekdotischen Erzählung sind die um 60. n. Chr. entstandenen *Satyrica* des Petron. Auf einer Schifffahrt erzählt darin der alternde Dichter Eumolp die skandalöse Geschichte einer für ihre Tugend berühmten Dame aus Ephesus, die nach dem Tod ihres Gatten zusammen mit ihrer Amme hungernd in dessen Grabkammer trauerte und ihm nachsterben wollte. Zufällig wurde sie dort von einem Soldaten entdeckt, der in der Nähe bei gekreuzigten Verbrechern Wache schob. Er brachte Wein und Verpflegung in die Gruft, tröstete die Witwe und gewann schließlich ihre Liebe. Nachdem der Soldat die Grabkammer nach drei Liebesnächten bei verschlossener Tür wieder verließ, bemerkte er, dass einer der Leichname vom Kreuz entfernt worden war. Da ihm die Todesstrafe gewiss war, wollte er sich umbringen. Die Witwe jedoch, die "klügste aller Frauen", überredete ihren Liebhaber dazu, den Leichnam ihres Mannes als Ersatz an das Kreuz zu schlagen.³ Am nächsten Tag wunderten sich die Leute, wie der Tote an das Kreuz hinaufgelangt sei. Die ganze Gesellschaft lacht über die Geschichte (und die Frauen erröten), einzig der Kaufmann Lychas empört sich über das Verhalten der Witwe und spricht sich für die härteste Bestrafung der Frau aus.⁴ Gelächter oder moralische Entrüstung: Bereits bei Petron sind zwei Reaktionen auf die Geschichte vorgezeichnet, welche stellvertretend für die beiden Hauptrichtungen der literarischen Rezeption der Geschichte stehen können - wohlwollende Behandlung oder aber scharfe Verurteilung der Witwe und ihres Verhaltens.

Die bei Petron erzählte Anekdote bezieht ihre verblüffende Pointe vor allem aus zwei Hauptmotiven: dem unvermittelten Wandel der *matrona* von einem Urbild der Tugend zu einer schamlosen Liebhaberin sowie ihrem aktiven, entschlossenen Eingreifen zur Rettung des Soldaten. Leitmotivisch durchzieht der erste der beiden Aspekte, die Verführung der Witwe, Presbers Roman. Zum ersten Mal wird die *Witwe von Ephesus* direkt erwähnt, als der berühmte Held Fritz seiner Tante vom Vermächtnis ihres Gatten berichtet:

³ Vgl. Petronius (1995: 240-49). - Zur Verbreitung des Stoffs: Frenzel (1992: 834-37).

⁴ "si iustus imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci" ['Wäre der Statthalter gerecht gewesen, so hätte er die Leiche des Hausherrn in die Grabstätte zurückschaffen und die Frau ans Kreuz schlagen müssen'] (Petronius 1995: 248f.).

Man wird nichts Unnatürliches finden". Zur Rezeption der *Witwe von Ephesus* im 20. Jahrhundert

"[...] 'Du kommst einmal zurück, Fritz,' schrieb er [Lothar Bruno] - in der Bahn, auf der Fahrt von Wien hierher hab' ich jetzt den Brief wieder gelesen, - 'du kommst einmal zurück, Fritz, und dann wirst du vielleicht etwas sein können, wie ich dir etwas war. Sie wird's nicht leicht haben, glaube mir. In der Verwandtschaft und Freundschaft - nicht leicht. Nicht leicht in der Welt da draußen, die sie kaum kannte, und mit der sie, trotz aller Reisen mit mir - ja, vielleicht gerade deshalb - kaum in Berührung kam. Sie wird's nicht leicht haben, denn sie ist schön und - -"

"Fritz, das hat er doch nicht geschrieben - ?!"

Aber Fritz nickte nur, wehrte mit der Hand und wiederholte: "- denn sie ist schön - und ist so stolz, wie sie gut ist - und hat, denke ich, kein Talent zur Witwe von Ephesus."

"- von Ephesus? Wer war die Witwe von Ephesus?" Erstaunt hob Gisela die Augen zu dem blühenden Menschen, dessen starke Ähnlichkeit mit den Jugendbildern ihres Mannes ihr jetzt erst auffiel.

"Die Witwe von Ephesus -" eine leichte Verlegenheit ließ Fritz [!] Stimme stocken. [...] "Es ist eine berühmte Witwe gewesen - eigentlich gar nicht aus Ephesus - sie kam, glaub' ich, - das heißt, in der Geschichte kam sie oder in der Sage - von China über Indien nach Griechenland. Und schließlich war sie - im alten Rom und heute in Berlin - nur eine von vielen ihresgleichen, die den anderen den Namen gab. (Presber 1930: 136f.)

Presbers in der Literaturwissenschaft vielleicht nicht zu Unrecht völlig vergessener Roman, der mit dem Topos (und hier der Überlieferungsgeschichte) der "untreuen Witwe" so auffällig spielt, ist nur einer von zahlreichen Belegen für die Persistenz des Themas in der europäischen Literatur auch des 20. Jahrhunderts. Entgegen anderslautenden Angaben in der Forschung (vgl. etwa Ure 1956: 1-9) kann von einem Rückgang oder gar Verschwinden des Interesses an dem Stoff im 20. Jahrhundert keine Rede sein. Im Gegenteil, die Zahl etwa der Bühnenversionen der Geschichte ist geradezu erstaunlich.⁵ Im Folgenden sollen einige ausgewählte Beispiele solcher modernen Adaptionen des Stoffes auf den Hintergrund der Tradition bezogen werden. Im Zentrum stehen dabei drei dramatische Verarbeitungen des Stoffes durch J. M. Synge, Jean Cocteau und Christopher Fry. Es wird darum gehen, anhand intertextueller Bezüge aufzuzeigen, zu welchem Strang der Rezeption der *Witwe von Ephesus* die jeweiligen Bearbeitungen gehören und auf welche Art und Weise sie von den in den traditionellen Fassungen angelegten dramaturgischen und literarischen Möglichkeiten Gebrauch machen. Im Zusammenspiel von "Architext" (durch Gattungsmuster vorgegebenen Forderungen), Stofftraditionen und direkten intertextuellen Bezugnahmen finden moderne Autoren zu immer neuen Transpositionen und Umdeutungen des Stoffes, der dadurch eine faszinierende Vieldeutigkeit erhält. Dabei soll deutlich werden, dass die Rezeptionsgeschichte eines (hier antiken) Stoffes nicht immer einsträngig verläuft - d. h. von epochentypischen Voraussetzun-

⁵ Vgl. z. B. Eduard Hoffmeister: *Die Witwe von Ephesus. Ein Satyrspiel in einem Akt*. Stettin [1906]; *Die Matrone von Ephesus. Ein Lustspiel in einem Aufzug*, ergänzt von Emil Palleske, Leipzig 1926; *Die Matrone von Ephesus. Eine Komödie*, bearbeitet und ergänzt von Gerhard Kirchhoff, München [1929] [alle drei nach Lesing]; Axel von Ambessers *Der Fall der Witwe von Ephesus* (1954) oder Wolfgang Martin Schedes *Der Witwenfächer* (1953).

gen und Bedingungen abhängt -, sondern ebenso durch "antizyklische" Bezugnahmen auf ganz heterogene Prätexte vorgeformt werden kann.

2 Transformationen der *Witwe von Ephesus* bis zum 19. Jahrhundert

Zunächst einige Bemerkungen zur Rezeptionsgeschichte des Stoffes.⁶ In antiken und später in mittelalterlichen Fassungen der Urversion Petrons wird die Geschichte meist zu einer moralischen Fabel über die gefährliche Verschlagenheit der Frauen pointiert.⁷ In dieser Prägung begegnet die *Witwe von Ephesus* etwa in der lateinischen Fabel- und Exempeldichtung (vgl. die Übersicht bei Huber 1990: 10f.), als Einlage in den *Gesta Romanorum* und den vielen internationalen Versionen der *Historia septem sapientum* (Huber 1990: 151-71) sowie zahlreichen derb-volkstümlichen epischen und dramatischen Fassungen. Ein relativ spätes Beispiel dieser moralisierenden Richtung ist das Drama *L'Ephésienne* (1614) von Pierre de Brinon, eine Alexandriner-Übersetzung eines neulateinischen Stückes des schottischen Reformators George Buchanan. Die knappe Fabel, "tiré des Satyres de Petronius Arbitr" (Brinon 1614: 4), wird hier zu einer umfangreichen fünftaktigen "Tragi-Comédie" erweitert. Das Stück wird durch einen rhetorisch ausgefeilten langen Monolog der Witwe (Astasies) eröffnet. Neben die traditionellen Hauptfiguren der Witwe, des Soldaten (Frontins) und der Amme (Telemes) werden weitere Nebenfiguren wie der Gouverneur, der Richter von Ephesus sowie die Eltern der Witwe eingeführt. Diese Erweiterung des Personals erlaubt es, die einzelnen Handlungsschritte der Witwe (z. B. durch Streitgespräche mit ihren Eltern oder der Amme) erheblich auszudehnen.⁸ Zudem legt ein "Chœur des Vierges d'Ephese" [!] jeweils die ersten drei Akte des Dramas aus (Brinon 1614: 14f., 21f., 30f.); in den letzten beiden Akten tritt ein Chorus unter der Leitung von "Amour ou Cupidon" bzw. der "Impudicité" kommentierend in Erscheinung (ibid. 1614: 41f. bzw. 49f.). Mit deren warnender Rede über die "Unverfrorenheit" endet das Stück:

DEpuis que Cytherée a corrompu nos ames
 Des ardeurs de sa volupté,
 Nostre honneur sous le ioug des impudiques flames
 Se donne à toute impieté.

D'vn pretexte honteux courant la vilenie
 Dont nostre cœur est entaché,
 Nous cerchons de la glorie en nostre ignominie
 Adioustant peché sur peché.

⁶ Ich beschränke mich strikt auf die Rezeption des von Petron vorgegebenen Modells. Die Geschichte der mit ihm eng verwandten Stofftraditionen (so etwa der ursprünglich chinesischen, im 18. Jhd. entdeckten Version der *fächernden Witwe* oder der Erzählung vom *hölzernen Johannes*) bedürfte eigener Untersuchungen. - Vgl. Grisebach (1873). (Der Wert des informativen kleinen Standardwerks zum Thema wird durch seine deutschnational-rassekundliche Ausrichtung getrübt.)

⁷ Die Beziehungen zwischen intendierten moralischen Aussagen und Textform untersucht Huber (1990).

⁸ Vgl. etwa die Stichomythie zwischen Astasie und dem "magistrat" Dicaste (Brinon 1614: 12).

Man wird nichts Unnatürliches finden". Zur Rezeption der *Witwe von Ephesus* im 20. Jahrhundert

Nos défauts encheisnants mille fautes ensemble

Pour donner au vice vn beau nom,

Après auoir failly c'est assez ce nous semble

Si nous pouuons dire que non.

Astasie cruelle en son incontinence

A fin de cacher son forfait

Déterre son mary, le met à la potence,

Et dit encor que c'est bien fait.

Heureux, trois fois heureux, qui iustement peut dire,

Auoir surmonté ces erreurs,

Et d'vn esprit constant méprisé le martyre

Dont amour traueille nos cœurs!

(Brinon 1614: 49f.)

Die handlungsarme Vorlage Petrons dient hier also als Basis einer anspruchsvollen Tragikomödie, welche die strengen Forderungen der klassizistischen französischen Dramenpoetik strikt einhält. Nicht immer verläuft die moralische Deutung der Geschichte aber so unmissverständlich und eindeutig wie bei Brinon. Der englische Dramatiker George Chapman (1559-1634) beispielsweise spielt in seiner Komödie *The Widow's Tears* (1612),⁹ der vermutlich ersten Dramatisierung des Stoffes überhaupt, geschickt mit den Motiven der Version Petrons, deren Elemente hier sowohl die Haupt- wie auch die Nebenhandlung bestimmen. Tharsalio, eine vulgäre Ausgabe Petrucchios aus Shakespeares *Taming of the Shrew* sowie ein skrupelloser Intrigant, erobert die tugendhafte Eudora, eine einflussreiche verwitwete Gräfin, mit unverschämter Direktheit. Eingelagert in die Geschichte dieser dreisten Eroberung ist eine zweite Handlung mit demselben Thema, die bis hin zu einzelnen Motiven und sprachlichen Eigenheiten der Petronischen Fassung der Geschichte folgt.¹⁰ Tharsalio schürt nämlich die Eifersucht seines Bruders Lysander auf dessen Frau Cynthia, deren Untreue er geschickt insinuiert. Lysander lässt sich dazu überreden, seine eigene Beerdigung zu inszenieren, um die Treue seiner für ihre Tugend weithin berühmten Gattin auf die Probe zu stellen. Diese lässt sich wie ihr berühmtes Vorbild mit ihrer Amme in der Grabkammer einsperren, verfällt aber schon bald einem wacheschiebenden Soldaten - es handelt sich um den verkleideten Lysander. Die vermeintlich tugendhafte Gattin erweist sich als gewissenlose, ja grausame Witwe, die sich bedenkenlos dem Soldaten hingibt, obwohl sich dieser gar als Mörder ihres Gatten ausgibt! Sie ist sogar bereit, die Leiche des Gatten zu opfern, versöhnt sich aber nach einer *Anagnorisis* (Tharsalio hat ihr kurz zuvor die ganze Intrige gestanden) mit ihrem Ehemann. In einer atemlosen Schlusszene löst ein vertrottelter Gouverneur die Verwicklungen auf, und Tharsalios Neffe und Schützling Hylus wird mit der Tochter Eudoras, Laodice, vermählt. Die Stoßrichtung der zynisch-derben Komödie Chapmans ist eindeutig: Gleich zweifach, an den

⁹ Aus der gleichen Zeit stammt ein kaum je erwähnter Roman des Hobbes-Schülers Walter Charleton (1619-1707): *The Ephesian Matron* (1659). Dort sind vier Abhandlungen über die Liebe in eine Nacherzählung der *Witwe von Ephesus* eingelegt.

¹⁰ Diese Nebenhandlung spielt sich in den letzten beiden der fünf Akte ab (Chapman 1961: 405-434).

Beispielen Eudoras und Cynthias, wird die Scheinheiligkeit und Verführbarkeit der Frauen drastisch vorgeführt. Die Verwendung einer ganz bestimmten Variante der *Witwe von Ephesus* - der Ehemann ist gar nicht gestorben - führt jedoch zu einem unauflösbaren dramaturgischen Problem: Wie kann die Treulosigkeit der Witwe glaubhaft dargestellt werden, wenn sie doch offenbar schon ziemlich bald das Spiel ihres Gatten durchschaut hat? Wie kann Lysander gleichzeitig als törichter Eifersüchtiger und als triumphierender Ehemann erscheinen? Die Kombination beider Motive ist in dieser elisabethanischen "comedy of manners" nicht ganz überzeugend gelungen.

Im 17. Jahrhundert war die Geschichte von der treulosen Witwe längst sprichwörtlich geworden. In dem berühmten 11. Stück der moralischen Wochenschrift *Spectator* vom 13. März 1711 etwa ist die Rede von der "celebrated Story of the *Ephesian Matron*" als einer "Piece of Raillery" und dem Inbegriff einer frauenfeindlichen Satire.¹¹ Neben den Strang der moralisierenden oder schwankhaften Bearbeitungen der Geschichte tritt nun eine zweite Tradition, die vermehrt wieder direkt auf die Fassung bei Petron zurückgreift, nun aber in zunehmend versöhnlicherem Ton. Bereits in Saint-Evremonds Übersetzung der Version Petrons von 1680 beispielsweise sind einige geringfügige Retuschen vorgenommen, welche die Krassheit der Szene etwas zu mildern vermögen:¹² Der Soldat wähnt bei der ersten Begegnung mit der Witwe nicht wie in der Vorlage ein Monster aus der Unterwelt¹³ zu erblicken, sondern "quelque phantosme" (Saint-Evremond 1690: 115). Es ist die Rede nicht von einem Kadaver, sondern von einem "corps mort". Die Dienerin der Witwe lässt sich nicht nur durch den "odeur du vin", sondern ebenso durch den angenehmen "discours" des Soldaten überreden (Saint-Evremond 1690: 117f.). Schließlich sind die Zeichen ihrer Trauer sowie die Liebesnächte mit dem Soldaten eher angedeutet als ausführlich geschildert. Ebenfalls mit einer (originalgetreuen) Übersetzung der Version Petrons, dessen "graces inimitables" und "fleur d'esprit" er rühmt (La Fontaine 1682: 34), ist der Fabeldichter Jean de La Fontaine hervorgetreten.¹⁴ Bekannter geworden ist jedoch seine Nacherzählung des Stoffes in Versen aus dem Jahre 1682, mit der er dem berühmtesten deutschsprachigen Petron-Übersetzer Wilhelm Heinse zufolge das Original "sehr verbessert und verschönert hat".¹⁵ Das Epimythion dieser Verserzählung ("Mieux

¹¹ *The Spectator* (1965: 48). - Das "piece" enthält die bekannte Geschichte von *Inkle und Yarico*.

¹² Die Änderungen könnten natürlich auch bereits in der mir unbekanntem Vorlage Saint-Evremonds vorhanden gewesen sein.

¹³ Petronius (1995: 242): "[miles] descendit igitur in conditorium, visaque pulcherrima muliere primo quasi quondam monstro infernisque imaginibus turbatus substitit" ['Der Soldat stieg also in die Grabkammer hinab, und als er eine wunderschöne Frau erblickte, blieb er zuerst wie vor einem Gespenst oder höllischem Blendwerk verduzt stehen'].

¹⁴ Die beiden Übersetzungen (Saint-Evremonds und La Fontaines) scheinen in der Forschungsliteratur oft wechselt zu werden. - Zu Petron vgl. die einleitenden Bemerkungen (La Fontaine 1682: 33f.): "APRES tout ce que ie vous ay dit de Petrone, vous me trouerez bien hardy d'entreprendre de vous faire voir en nostre langue quelques traits de ce qui nous reste des ses Ouvrages: C'est vn essay que ie fais pour vous contenter, & qui demeurera s'il vous plaist entre nous, parce que ie ne me picque pas de la gloire de bien escrire, & que ie suis persuadé qu'il n'est pas aisé d'attaindre à la politesse de cét Auteur."

¹⁵ Heinse (1903: 206); vgl. Anm. 1.

vaut goujat debout qu'Empereur enterré")¹⁶ bringt die Tendenz der zahlreichen Änderungen La Fontaines an der Geschichte auf den Punkt: Das Verhalten der Witwe wird plausibel und verständlich gemacht. Zunächst stellt der Soldat der Witwe die maliziöse Frage, ob denn im umgekehrten Fall der Ehemann gehandelt hätte wie sie ("Croyez-vous que luy-même il fût homme à vous suivre / [...] Non Madame, il voudroit achever sa carrière"; La Fontaine 1665: 66f.)? Ferner ist es Cupido, der seine Pfeile auf die Witwe und den Soldaten schießt - die beiden werden also verliebt gemacht (ibd. 1665: 68) -, und schließlich wird sogar die Möglichkeit einer Hochzeit angedeutet.¹⁷ Neu ist auch, dass es die Dienerin der Witwe ist, die den Vorschlag zur Substitution der gestohlenen Leiche vorbringt (ibd. 1665: 70f.).

La Fontaines oft nachgedruckte Verserzählung, die vielleicht prägnanteste Fassung der Geschichte überhaupt, die den Entschluss der Witwe augenzwinkernd gutheißt, gab dem 18. Jahrhundert ein Beispiel vor, wie der Fabel eine abgemilderte Wendung gegeben werden konnte (vgl. Runte 1977). Auf der anderen Seite wurden nun gattungsspezifische Überlegungen immer dringlicher. Denn wie konnte die skurrile und gewagte Geschichte, deren pointiert-novellistische Anlage kaum weiter ausgebaut werden konnte, angemessen in dramatischer oder erzählender Form dargeboten werden, ohne dass die Regeln des Decorum verletzt wurden? Die verschiedenen Anläufe zur Dramatisierung des Stoffes durch Gotthold Ephraim Lessing veranschaulichen die Problematik beispielhaft.¹⁸ Im 36. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* formuliert Lessing das Problem als experimentelle Aufgabe: Wie kann ein in Gottscheds *Critischer Dichtkunst* zuvor als "possenhafte und geil" verdammter Stoff (vgl. Gottsched 1982: 445f.), der sich quasi von Haus aus der Moralisierung verweigert, im Zeitalter der Empfindsamkeit derart motiviert werden, dass die moralischen Einwände darüber vergessen werden?¹⁹ Wie kann der Dramatiker an einem krassen Beispiel unmoralischen Handelns mit Hilfe künstlerischer Motivationen das Menschliche und Verzeihliche herausarbeiten, ohne die Fabel komplett umzugestalten, aber auch ohne sie allzu unglaubwürdig zu machen? Lessing gibt eine vorläufige sibyllinische Antwort, die als Motto über sämtlichen folgenden Versionen stehen könnte: "- Kurz, die Petronische Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müßte sie den nämlichen Ausgang behalten, und auch nicht behalten; müßte die Matrone so weit gehen, und auch nicht so weit gehen. - Die Erklärung hierüber anderwärts!" (Lessing 1999: 187). Lessing selbst hat, soviel geht aus den vorhandenen Entwürfen hervor, an der Fabel verschiedene Neuerungen vorgenommen: Die Aufspaltung der Figur des Wächters bzw. Soldaten in einen "Officier" und einen "gemeinen Soldat" konnte er in dem ihm bekannten Drama Houdard de La Mottes vorfinden;²⁰ die Idee, dass die Dienerin eigentlich die

¹⁶ La Fontaine (1665: 72). - Bei Petron ist dies die Rechtfertigung der Witwe ("malo mortuum impendere quam vivum occidere" ['Lieber will ich den Toten drangeben als den Lebendigen umbringen'] [Petron 1995: 246])!

¹⁷ La Fontaine (1665: 69): "Elle écoute un amant, elle en fait un mari[.]"

¹⁸ Vgl. Lessing (1985). - Dazu: Petsch (1941), van Stockum (1962), Schröder (1972), Nisbet (1989), Fick (2000). - Es scheint mir, dass Lessing mit der Tradition der Bearbeitungen der *Witwe von Ephesus* weit besser vertraut war, als in der Forschung gemeinhin angenommen wird.

¹⁹ Lessing (1999: 186f.) - Vgl. zu diesem Problem auch Borchmeyer (1997).

²⁰ Nebst Houdard de La Mottes (1672-1731) Drama *La Matrone d'Éphèse* (1754) ist es vor allem Christian Felix Weißes Lustspiel *Die Matrone von Ephesus* (1744), auf das sich Lessing bezieht.

Anstifterin zur Tat ist, findet sich, wie gezeigt, schon in La Fontaines *conte*. Dass sich jedoch der Diebstahl des Leichnams als bloßer Scherz des Soldaten entpuppt, dieser Einfall ist Lessings Neuerung. Im "Szenar" heißt es zu dem (unausgeführten) Schluss: "Der Soldat kömmt wieder. Erzählt, daß der Gehangne gestohlen sei. Der Officier will verzweifeln. Die Bediente kömmt auf den Einfall den todten Mann an die Stelle zu hängen. Die Matrone willigt endlich darein, und da sie sich eben darüber machen, entdeckt der Soldat lachend, daß der Gehangne noch da sei." (Lessing 1985: 148). Verschiedene Bearbeitungen und Fortsetzungen von Lessings unvollendet gebliebenem Fragment haben diesen Schluss plausibel zu motivieren versucht.²¹

Die Milderung der Geschichte, bis hin zu ihrer völligen Entschärfung bei Lessing, ist aber nicht repräsentativ für alle Versionen des Stoffes des späten 18. und des 19. Jahrhunderts. Gelegentlich feiert auch die alte, scharfzüngige Version ihre Auferstehung. Adalbert von Chamisso's *Lied von der Weibertreue* (Chamisso 1830/1975: 280-84, 819f.) beispielsweise ist eine in fünfzeiligen Strophen durchgeführte Neuauflage der älteren, misogynen Fassung der Geschichte. Obwohl Chamisso den Beginn der La Fontaineschen Verserzählung als Motto anführt ("S'il est un conte usé, commun et rebattu / C'est celui qu'en ces vers j'accorde à ma guise"),²² folgt sein Lied nicht etwa den versöhnlichen französischen Fassungen, sondern vielmehr der mittelalterlichen Fableaux-Tradition, der er sogar ein besonderes grausames Detail - die Witwe schlägt ihrem verstorbenen Gatten einen Zahn aus, damit er dem gestohlenen Leichnam ähnlicher sieht!²³ - entnommen hat.²⁴ Generell scheint das Interesse an dem Stoff in seiner "klassischen" Form im 19. Jahrhundert jedoch nachzulassen, und die meisten erzählenden Versionen transponieren die Geschichte in die Moderne.²⁵ Die Verwendung der Urversion Petrons scheint nur noch zu unbefriedigenden Lösungen zu führen bzw. an einem toten Punkt angelangt zu sein: Es dominieren epigonenhafte Bearbeitungen wie August Klingemanns Drama (1817) oder aber Umarbeitungen, die mit der ursprünglichen pikanten Erzählung kaum mehr etwas zu tun haben.

Insgesamt hat also der Stoff der *Witwe von Ephesus* eine ungemein breite Rezeption erfahren: von den mittelalterlichen Schwänken, Fableaux und Exempla über die exzentrischen elisabethanischen Versionen und die gemilderten Fassungen des 18. Jahrhunderts bis hin zu den von der Vorlage sich immer weiter entfernenden Bearbeitungen in der Romanprosa des

²¹ Vgl. Anm. 5 sowie *Die Matrone von Ephesus. Lustspiel in einem Aufzug*. Ergänzt durch K[nud] L[yne] Rahbek, Mannheim 1790.

²² Chamisso (1975: 280). - S. o., Anm. 16.

²³ Das Motiv (mit noch makabereren Varianten) ist seit dem italienischen *Novellino* bekannt. Dort ist jedoch der Soldat von der Grausamkeit der Witwe derart schockiert, dass er sie verlässt. In einzelnen Versionen in der *Geschichte der sieben Weisen* schlägt er ihr gar den Kopf ab (vgl. Huber 1990: 159-171).

²⁴ Chamisso (1975: 284): "Und er [der Soldat] darauf: 'Es geht nicht an; / Dem Räuber fehlt ein Vorder-Zahn.' / Da nimmt sie [die Witwe] selber einen Stein / Und schlägt den Zahn dem Toten ein: / Du lieber, lieber Landsknecht!"

²⁵ Vgl. die zahlreichen Verarbeitungen in der Romanliteratur des 19. Jahrhunderts: Alphonse Daudets Roman *L'Immorte* (1888), Paul Alexis' Erzählung *Après la bataille* (1880), Gabriele D'Annunzios Novelle *L'Idillio della vedova* in *San Pantaleone* (1886) (weitere Hinweise bei Ure 1957: 7f.). - Vielleicht wäre auch Musils Erzählung *Die Vollendung der Liebe* aus *Vereinigungen* (1911) in diese Tradition zu stellen?

19. Jahrhunderts. Die erwähnten Imitationen und Transformationen der *Witwe von Ephesus* haben gezeigt, dass die knappe Fabel an sich zwar keine großen Erweiterungen erlaubt (ansonsten verlöre sie ihre überraschende Pointiertheit), aber offenbar einen erstaunlichen Spielraum zulässt, was die Perspektivierung, Gewichtsverlagerung, vor allem aber die Deutung betrifft. Je nach Zeichnung der Figuren und Kommentierung des Geschehens kann die Geschichte zu einer bissigen misogynen Fabel, einem augenzwinkernden galanten Schwank oder aber einem veritablen kasuistischen Problemstück geformt werden. Lessing, der mit der Überlieferungsgeschichte der Fabel wohl sehr genau vertraut war, hat die Aporien einer Bühnenadaption des Stoffes genau gesehen und benannt: Im Gegensatz zu der erzählerischen Darbietung der Geschichte (in Versen oder Prosa) entbehrt nach dem Wegfall des Chores auf der Bühne ihre dramatische Bearbeitung der Möglichkeit einer kommentierenden Fokalisierung des Geschehens, so dass es aus den Figuren heraus überzeugend motiviert werden müsste, ohne zur peinlichen Farce abzugleiten oder (wie bei Chapman) unglaubwürdig zu wirken.

3 Moderne Variationen des Stoffes im 20. Jahrhundert

Vor dem Hintergrund der skizzierten Entwicklung ist es eigentlich erstaunlich, dass in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts wieder vermehrt auf die klassische Gestalt der Fabel als Basis für dramatische Versuche zurückgegriffen wurde. Die vielleicht interessanteste und vielschichtigste dieser Neufassungen stammt von dem britischen Dramatiker Christopher Fry (*1907). Es handelt sich um die Blankvers-Komödie *A Phoenix too Frequent* (1946). Der Titel des Stücks ist einem satirischen Epigramm Martials entnommen (in der Übersetzung aus Robert Burtons *Anatomy of Melancholy*), das gleich mehrfach mit der Thematik des Stückes verbunden ist. Es handelt von dem allzufrühen Tod eines außergewöhnlich schönen Mädchens, mit der verglichen der Pfau aufdringlich, ein Eichhörnchen rauh... und ein Phönix alltäglich (*frequens phoenix* bzw. *a phoenix too frequent*) erscheine.²⁶ Mit dem Hinweis auf den Wundervogel ist aber noch ein weiterer Rahmen genannt, in den Fry die Geschichte hineinstellt. Es geht um nichts Geringeres als das Thema der Wiederauferstehung. An der eigentlichen Handlung, wie sie bei Petron vorgegeben ist, wurde kaum etwas geändert. Die Geschichte spielt wieder in Ephesus, die Anzahl der Figuren ist auf die ursprüngliche Trias (Witwe, Amme, Soldat) reduziert. Während die äußeren Elemente beibehalten werden, hat Fry die Figuren und ihren Hintergrund vorsichtig ausgebaut. Die robuste und offenherzige Amme (Doto) etwa ist mit ihrem Schicksal überhaupt nicht einverstanden: "Honestly, I would rather have to sleep / With a bald bee-keeper who was wearing his boots / Than spend more days fasting and thirsting and crying / In a tomb" (Fry 1985: 53). Virilius, der verstorbene Gatte der Witwe (Dynamenes), wird als etwas pedantischer und schrulliger Spießbürger beschrieben ("[His voice] made / Balance-sheets sound like Homer and Homer sound / Like balance-sheets"; ibd. 1985: 57). Der schöngeistige Korporal (Tegeus) hingegen, dessen ge-

²⁶ "[...] cui comparatus indecens erat pavo / inamabilis sciurus et frequens phoenix" (vgl. M. Valerius Martialis: Epigramme. Lat.-dt. Hg. u. übers. v. P. Barié u. W. Schindler. Düsseldorf und Zürich 1999, 5. Buch, Nr. 37 [350f.]).

lehrte Ausführungen die Witwe faszinieren, besucht in der Freizeit Töpferkurse.²⁷ Über gemeinsame Kindheitserinnerungen mit dem Wachtposten erwacht langsam Dynamenes Lebensmut von neuem:

DYNAMENE. You used to climb about
 Among the windfallen tower of Phrasidemus
 Looking for bees' nests.
 TEGEUS. What? When have I
 Said so?
 DYNAMENE. Why, all the children did.
 TEGEUS. Yes: but, in the name of light, how do you *know* that?
 DYNAMENE. I played there once, on holiday.
 TEGEUS. O Klotho,
 Lachesis and Atropos!
 DYNAMENE. It's the strangest chance:
 I may have seen, for a moment, your boyhood.
 TEGEUS. I may
 Have seen something like an early flower
 Something like a girl. If only I could remember how I must
 Have seen you. Were you after the short white violets?
 Maybe I blundered past you, taking your look,
 And scarcely acknowledged how a star
 Ran through me, to live in the brooks of my blood for ever.
 (Fry 1985: 79f.)

Anstelle eines abrupten Kippens von *pudicitia* zu *libido*, von Schamhaftigkeit zur Schamlosigkeit, wird hier das ganz allmähliche Hinübergleiten der Witwe von weltabgewandter Misanthropie zu wiederentdecktem Interesse am Leben und der Liebe vorgeführt. Aus dem Spott über die Untreue der Witwe ist eine Hymne auf das Leben und auf die "Lebenstreue" der Frau geworden.

Fry hat den Stoff, was in der Sekundärliteratur kaum beachtet wird, offenbar in einer Fassung des Cambridge Predigers Jeremy Taylor (1613-67) kennengelernt,²⁸ welcher die Geschichte in bündiger Form in einem Traktat über das richtige Verhalten bei Todesfällen von Angehörigen (*Our Treatment of and Relation to Departed Friends*) nacherzählt hatte.²⁹ Dass in diesem religiösen Kontext ausgerechnet diese heidnische Geschichte herbeigezogen wird, ist überraschend (wie überhaupt die häufige Erwähnung Petrons). Bei Taylor geht es zunächst überhaupt nicht um die Bewertung des Verhaltens der Witwe beziehungsweise der Frauen an sich. Der Prediger plädiert vielmehr in seinem Traktat für ein gemäßigtes, nicht übertriebenes Ver-

²⁷ Fry (1985: 69): "Now that it's peacetime we have pottery classes." - Allein anhand der auf dem von Teseus getöpften "bowl" abgebildeten mythologischen Szene ließe sich Frys virtuoser Umgang mit sowohl antiker wie christlicher Mythologie beispielhaft vorführen.

²⁸ Vgl. die Bemerkung Frys (1985: 51).

²⁹ Taylor (1918: 240): "[...] the woman's weak head and heart were soon possessed with a little wine, and grew gay, and talked, and fell in love; and that very night, in the morning of her passion, in the grave of her husband, in the pomps of mourning, and in her funeral garments, married her new and stranger guest".

halten auch bei Trauerzeremonien, und schilt übertrieben-unkontrollierte affektive Reaktionen auf einen Todesfall. Zu heftige Trauer sei "illplaced and indecent":

But many time it is worse; and it hath been observed that those greater and stormy passions do so spend the whole stock of grief that they presently admit a comfort and contrary affection, while a sorrow that is even and temperate goes on to its period with expectation and the distances of a just time. (Taylor 1918: 239)

Der Witwe kann, folgt man Taylors Argumentation, im Grunde kein Vorwurf gemacht werden, da sie in ihrer übertriebenen Reaktion nicht zurechnungsfähig sei und deshalb Gefahr laufe, von gegenteiligen, heftigen Emotionen ("stormy passions") überwältigt zu werden. Die Fabel ist also nicht etwa als Beispiel für das unziemliche Verhalten der Frau, sondern für die verheerenden Folgen übertriebener und ungezügelter Emotionen zu lesen. Hätte die Witwe sich nicht in ihr absurdes Traueritual gestürzt, wäre sie dem Soldaten keine so leichte Beute gewesen. Beiden Verhaltensweisen der Witwe, ihrer Trauer und ihrer Hingabe an den Soldaten, liegt dasselbe Problem des emotionalen Übermaßes zugrunde. Taylor liefert damit zwar eine affektpsychologische Erklärung für das Verhalten der Witwe, verurteilt es aber mit drastischen Bildern scharf: "[...] [T]he lioness is courted by a panther, and she listens to his love, and conceives a monster that all men call unnatural, and the daughter of an equivocal passion and of a sudden refreshment." (Taylor 1918: 240). Der durch den Bezug auf Taylor aufgerufene christlich-moralistische Horizont ist für *A Phoenix too Frequent* nun ganz entscheidend. Fry versucht nämlich nicht nur, die Geschichte in einen christlichen Kontext zu stellen und das Verhalten der Witwe zu legitimieren, sondern ihr darüber hinaus eine optimistische Wendung zu geben. In seiner *interpretatio christiana* der *Witwe von Ephesus* erscheinen die traditionellen Elemente der Geschichte unvermittelt als christliche Symbole: Tod und Auferstehung, Vergebung und Kreuz, Wein und Brot. Der tote Gatte Virilius rettet den schuldigen Soldaten, indem er an seiner Stelle an das Kreuz geschlagen wird. Die (bei Fry: sechs) Verbrecher hängen an "five plane trees and a holly"; der vermisste Leichnam hängt ausgerechnet an dem Stechpalmenbusch, einem traditionellen Symbol für das Kreuz Christi. Die Frauen haben drei (und nicht wie bei Petron fünf) Tage lang im Grab gelitten und werden, wie Christus, am dritten Tag von Virilius "erlöst". Tegeus, der von Dynamene in "Chromis" umgetauft wird ("It has a bread-like sound"; Fry 1995: 74), bringt Wein und Brot in das Grab mit. Das Abendbrot der beiden in der Schlusszene wird zu einer eucharistischen Zeremonie:

DYNAMENE. [...] Let's celebrate our safety then.
 Where's the bottle? There's some wine unfinished in this bowl.
 I'll share it with you. Now forget the fear
 We were in; look at me, Chromis. Come away
 From the pit you nearly dropped us in. My darling,
 I give you Virilius.
 TEGEUS. Virilius.
 And all that follows.

(Fry 1995: 95)

Aus der "sybaritischen" Geschichte wird bei Fry ein Drama über die Überwindung des Todes und dem "frequent", d. h. von jedem Menschen nachvollziehbaren, Wunder der Auferstehung. Das "Lessing-Problem", wie die Fabel "den nämlichen Ausgang behalten, und auch nicht behalten" (Lessing 1999: 187) könne, wird hier durch die Allegorisierung des Stoffes zu einem christlichen Heilsgeschehen vorläufig gelöst. Frys Einfall, das Kreuz, an das der verstorbene Ehemann geschlagen wird, vorsichtig mit demjenigen Christi zu vergleichen - diese (wenn auch naheliegende) Lösung wäre Bearbeitern früherer Jahrhunderte wohl schlicht zu gewagt gewesen. Dass der allegorische Sinngehalt durch die zotige Bodenständigkeit der Dienerin Doto sowie die ungebrochen derbe Komik der Handlung konterkariert wird, braucht in diesem Kontext kein Widerspruch zu sein. Solche Brüche gehören vielmehr zu der Gattung der "mystery plays" bzw. "moralities", auf deren Tradition sich Fry hier und in zahlreichen früher und später entstandenen Stücken zweifellos bezieht, konstitutiv dazu.³⁰

Während *A Phoenix too Frequent* am ehesten in der Tradition der originellen elisabethanischen Umformungen des Stoffes (Taylors, Chapmans oder Charletons) zu sehen ist, lässt Jean Cocteau mit seiner kaum bekannten³¹ Komödie *L'École des Veuves* (1936) - der Titel spielt natürlich auf Molière an - den galanten Charakter der französischen *contes* des 18. Jahrhunderts wieder aufleben.³² Das Personal des Einakters "d'après le conte de Pétrone" beschränkt sich wieder auf *matrona*, *ancilla* und *miles*, wobei als zusätzliche Figur noch die raffgierige Schwester des Verstorbenen eingeführt wird.³³ Die schon bei La Fontaine zu beobachtende Tendenz, die Integrität des verstorbenen Mannes in Frage zu stellen, wird in Cocteaus Version, die wieder vorlagengetreu in Ephesus spielt, noch verstärkt. Auf die Bemerkung der Witwe, ihr Mann habe ihr immer große Freiheiten gelassen, verrät die Amme, dass sich der Verstorbene (und zwar mit ihrer Hilfe) seinerseits allzu große - erotische - Freizügigkeiten erlaubt habe.³⁴ Die Tendenz, das Verhalten der Witwe zu rechtfertigen, wird hier auf die Spitze getrieben: Die Amme macht ihrer Herrin gleichsam Vorwürfe, ihren Ehemann während dessen Lebzeiten nicht betrogen zu haben:

LA NOURRICE. Sous prétexte que la licence de notre ville mérite un exemple et qu'il faut punir les mauvaises langues, [une jeune femme qui n'a jamais connu l'amour] se punit d'abord elle-même, se laisse mourir de faim dans un tombeau. Ah! si vous aviez été amoureuse, nous ne serions pas là.

LA VEUVE. Amoureuse de qui?

³⁰ Vgl. dazu die zahlreichen Versuche Frys einer Erneuerung des religiösen Festspiels, von *Armageddon* (~1920) bis zu *One Thing More, Or Caedmon Construed* (1986).

³¹ In der Literatur zur *Witwe von Ephesus* ist das Stück nirgends aufgeführt!

³² Das Stück könnte von Jean-Baptiste Rousseaus sarkastischem Gedicht *A une Veuve* angeregt worden sein.

³³ Diese "belle-sœur" erscheint als Gegenbild der Witwe: "La légèreté des femmes de la ville, ma belle-sœur en tête, leur avarice, leur sécheresse et leurs clins d'œil au sujet de ma liberté reconquise ont eu vite fait de me convaincre. Il fallait apprendre aux femmes du monde ce dont est capable une femme du monde. [...] Peut-être aurai-je mon buste en or sous le porche du temple et les mauvaises épouses rougiront de passer devant moi" (Cocteau 1949: 355).

³⁴ Cocteau (1949: 366): "Il [le mari] préservait la liberté de Madame et la sienne. Peut-être ne tient-il pas à ce que Madame le suive où il se trouve. Il me disait souvent: Ne répète pas à Madame quand je rentre et quand je sors, je déteste l'espionnage."

Man wird nichts Unnatürliches finden". Zur Rezeption der *Witwe von Ephesus* im 20. Jahrhundert

LA NOURRICE. Pas de votre époux, certes. Mais il existe d'autres hommes sur la terre
et qui ne doivent pas leurs beaux yeux à l'embaumeur...

LA VEUVE. J'aimais mon mari...

LA NOURRICE. C'est justice...

LA VEUVE. Et n'ai jamais eu tentation de le tromper avec quiconque.

LA NOURRICE. Parbleu! il vous a manqué de voir des hommes.

LA VEUVE. Tu plaisantes. [...]

LA NOURRICE. Inutile de chercher si loin. Le premier garçon du peuple que vous ren-
contrerez et auquel vous n'accorderez pas un regard, vous fournirait un exemple.

(Cocteau 1949: 358f.)

Auch der Soldat kann beim Anblick des verstorbenen Ehemannes kaum glauben, dass sich die Witwe - "pour cet homme!" - eine solch unnötige und überzogene Standhaftigkeit auferlegt hat. In sechs kurzen Szenen wird gezeigt, wie sich die Witwe ganz bewusst an ihrem (offenbar zwielichtigen) verstorbenen Gatten sowie ihrer geldgierigen Schwägerin, welche die Witwe ganz direkt nach der Hinterlassenschaft fragt, zu rächen beschließt. Sie gibt sich dem erstbesten Mann hin, "qui ne ressemble ni à la jeunesse dorée de la ville ni à cette... chose [gemeint ist ihr Gatte!]" (Cocteau 1949: 361) - dem wacheschiebenden Soldaten also. Zum Ärger der Verwandtschaft will sie ihr künftiges Leben zusammen mit diesem und ihrer Amme in der (üppig ausgestatteten) Familiengruft verbringen!³⁵ In raschem Tempo ändert die Witwe ihre Einstellung, bis sie zum Schluss die Verwendung der Leiche ihres Mannes gar mit einem sarkastischen Spruch kommentiert: "J'ai pensé que mon premier mari était d'une nature extrêmement indépendante, qu'il fallait lui laisser un peu la bride sur le cou, ne pas avoir l'air d'exercer une surveillance" (ibid. 1949: 378). Cocteaus Komödie, die der Petronischen Fabel in den Grundzügen ziemlich getreu folgt, gibt also der in den französischen Versionen der Geschichte des 17. und 18. Jahrhunderts angelegten "feministischen" Tendenz eine eigenwillige Pointe: Nicht der verstorbene Mann wird von seiner wankelmütigen Frau betrogen, sondern sie selbst, die Witwe, ist die eigentliche Betrogene, die endlich ihre unnatürliche Sprödigkeit und ihr überzogenes Pflichtbewusstsein ablegt und sich zu einem entscheidenden Emanzipationsschritt durchringt.

Neben diesen beiden Beispielen für eine Ehrenrettung der Witwe, deren Verhalten als natürlich (Fry) - beziehungsweise geradezu als natürliche Pflicht (Cocteau) - legitimiert wird, fand auch die bereits bei Chapman ins Drama eingeführte Variante des nur scheinbaren Todes des Gatten im 20. Jahrhundert ihre Fortsetzung. So etwa in dem 1903 in Dublin uraufgeführten Stück *The Shadow of the Glen*, dem Erstling des irischen Dramatikers John Millington Synge (1871-1909). Der Gatte ist gar nicht gestorben, sondern stellt sich nur tot, um die Treue seiner Ehefrau auf die Probe zu stellen.³⁶ In Synges Stück ist es eine junge Bauersfrau, Nora Burke, die im "Schatten einer Bergschlucht" an ihren alten cholerischen Mann gebunden ist und von diesem auf die Probe gestellt wird. In der Meinung, ihr Mann sei gestorben, wird sie

³⁵ Cocteau (1949: 378). - Dieser Einfall ist m. W. vor Cocteau noch nie vorgebracht worden.

³⁶ Entsprechend spielt das zweite Hauptmotiv der Fabel, die Ersetzung des gestohlenen Leichnams, hier keine Rolle.

zu Hause, wo ihr Mann aufgebahrt ist, mit Michael Dara, einem jungen Schäfer, einig - in Gegenwart ihres Gatten also sowie eines zufällig anwesenden Landstreichers. Als der Alte aus dem Leichentuch fährt, sie beschimpft und aus dem Haus jagt, entgegnet sie ihm:

NORA. [...] [*She goes towards the door, then turns to Dan*] You think it's a grand thing you're after doing with your letting on to be dead, but what is it at all? What way would a woman live in a lonesome place the like of this place, and she not making a talk with the men passing? And what way will yourself live from this day, with none to care you? What is it you'll have now but a black life, Daniel Burke, and its not long, I'm telling you, till you'll be lying again under that sheet, and you dead surely.

[*She goes out with The Tramp. Michael is slinking after them, but Dan stops him.*]

DAN. Sit down and take a little taste of the stuff, Michael Dara, there's a great drouth on me, and the night is young.

MICHAEL. [*coming back to the table*] And it's very dry I am surely, with the fear of death you put on me, and I after driving mountain ewes since the turn of the day.

(Synge 1985: 25f.)

Schließlich setzt sich der Schäfer - der eigentlich durch schnelle Einheirat an das Erbe herankommen wollte - also zu dem Alten und betrinkt sich mit ihm, während Nora das Haus, zusammen mit "The Tramp", dem unbekanntem Landstreicher, verlässt. Die ebenso originelle wie verblüffende Schlusspointe, mit der Synge die schwarze Komödie versieht, verkehrt die traditionelle Stoßrichtung dieser Variante der *Witwe von Ephesus* in ihr Gegenteil. Während üblicherweise der Ehemann seine Gattin in flagranti ertappt und triumphierend verjagt, wählt Nora den Weg der Unabhängigkeit und lässt ihren Gatten im Elend zurück.³⁷ Die Verlierer der Geschichte sind eindeutig der alte Gatte und der neue Liebhaber der Frau, die ihr Selbstmitleid in Whisky ertränken.

Die drei neueren Versionen der *Witwe von Ephesus* könnten unterschiedlicher nicht sein. Fry entwirft eine christianisierende Fassung der Petron-Fabel, ohne auf derbe Komik zu verzichten. Der galante Schwank Cocteau bleibt ebenfalls nahe an der Vorlage, gibt der Geschichte durch kleine Veränderungen jedoch noch zusätzlichen frivolen Gehalt. Synge greift auf eine volkstümliche Variante der Geschichte zurück, um ihr eine verblüffende Wendung zu geben. Allen drei Bühnenversionen gemein ist die Rehabilitierung der Figur der Witwe. Bei Fry werden die unverändert makaberen Elemente der Geschichte (etwa die gekreuzigten Verbrecher und die Substitution des Leichnams) zwar beibehalten, das Verhalten der Witwe wird aber durch den evozierten christlich-heilsgeschichtlichen Kontext sowie die subtile Schilderung der Annäherung zwischen ihr und dem Soldaten als natürliches Verhalten legitimiert. In Cocteau Komödie ist es der Gegensatz zwischen der dekadent-oberflächlichen *upper class* - "Elles sanglotaient tout haut et riaient sous cape" (Cocteau 1949: 356) - und der redlichen Witwe einerseits, dem negativ gezeichneten unattraktiven Ehemann und dem scheuen, redlichen Soldaten andererseits, die ihr Verhalten als erlösenden Befreiungsschlag wirken lassen. Synge schließlich weckt durch die Zeichnung des tyrannisch-gewalttätigen Ehemanns Ver-

³⁷ Vgl. Greene (1947). - Der unergiebigste Beitrag geht mit keinem Wort auf die (kontinentale) Tradition der Geschichte ein.

ständnis für die Entscheidung der (vermeintlichen) Witwe. *In the Shadow of the Glen* ist, von einem feministischen Standpunkt aus gesehen, die wohl radikalste und emanzipierteste Version: Anstatt sich erneut unter den Einfluss eines Mannes (d. i. des "Soldaten") zu begeben, wählt Synges Witwe den Weg der völligen Unabhängigkeit.

Notorischer Knackpunkt der Dramatisierung bleibt auch bei diesen neueren Stücken die Motivierung des grausamen Entschlusses der Witwe, die Leiche preiszugeben. Bei Fry antwortet die Witwe dem von ihrem Vorschlag empörten Tegeus:

TEGEUS. Hang your husband?

Dynamene, it's terrible, horrible.

DYNAMENE. How little you can understand. I loved / His [Virilius'] life not his death.

And now we can give his death / The power of life. Not horrible: wonderful! / Isn't it so? That I should be able to feel / He moves again in the world, accomplishing / Our welfare? It's more than my grief could do.

(Fry 1995: 94f.)

Mit beinahe identischen Worten rechtfertigt die Witwe bei Cocteau ihr Verhalten:

LE GARDE. Madame! C'est impossible...

LA VEUVE. Qu'est-ce qui est impossible? Les vivants viennent assez en aide aux morts que les morts viennent un peu en aide aux vivants. Un mort est un mort. Mon mari ne mourra pas plus parce qu'il remplacera votre mort, tandis que vous, vous perdrez votre place. A quelque chose malheur est bon. Il importe de voir de quel côté le dommage est le pire.

(Cocteau 1949: 376)

Von dieser Stelle ausgehend lässt sich zeigen, dass die Bearbeiter der *Witwe von Ephesus* auch im 20. Jahrhundert, unter völlig veränderten mentalitätsgeschichtlichen und gattungspoetologischen Bedingungen, vor dieselben Schwierigkeiten gestellt sind wie ihre Vorgänger im 18. oder 17. Jahrhundert: Soll das Verhalten der Charaktere glaubhaft motiviert werden, muss die Geschichte ausgedehnt werden. Wird sie zu ausführlich erzählt - etwa zu einem mehraktigen Drama ausgebaut -, verliert sie ihren bissigen Witz. Folgerichtig handelt es sich bei allen drei dramatischen Bearbeitungen um einaktige Komödien, die den anekdotenhaften Charakter der Fabel beibehalten. Hinzu kommt, dass eine Rehabilitierung der Witwe, d. h. eine psychologisch überzeugende Motivierung ihres Verhaltens, notwendigerweise mit der grausigen Handlung konfliktieren muss: Wie kann eine als gutgläubig und vorbildlich, ja rechtmäßig handelnd gezeichnete Witwe glaubwürdig den Grundsatz "malo mortuum impendere quam vivum occidere"³⁸ vertreten? Bei Fry überdeckt schillernder Wortwitz die latente Unstimmigkeit in der Motivierung der Protagonistin; bei Cocteau widerspricht der gegen Schluss augenfällige Zynismus der Witwe dem von ihr zu Beginn des Stücks gezeichneten Bild.

³⁸ S. o., Anm. 16.

Weder durch den Verweis auf einen Urtext, nämlich Petrons Erzählung, noch mit dem bloßen Hinweis auf epochenspezifische Charakteristiken können einzelne Transformationen der Geschichte also erschöpfend erfasst werden.³⁹ Auszugehen ist vielmehr bei stoffgeschichtlichen bzw. intertextuellen Fragestellungen, dies sollten die obigen Bemerkungen gezeigt haben, von einer "longue durée" der Einflüsse. Unter Umständen kann, wie beim Beispiel Frys, ein weit zurückliegender Prätext aus dem 17. Jahrhundert die literarische Gestaltung eines Stoffes entscheidend bestimmen. Im eingangs zitierten Roman Presbers findet sich sogar ein Beispiel eines intertextuellen Verweises auf die Sekundärliteratur zur *Witwe von Ephesus*. In der Schlüsselstelle des Romans entdeckt Gisela Hilversen in der Bibliothek ihres verstorbenen Mannes ein schmales Buch, das ihr das Geheimnis der Anspielungen ihres Neffen Fritz auf die Geschichte erklärt. "Sie flog noch mit einem Wink über den Titel: 'Die wandernde Legende der Witwe von Ephesus.' Und dann las sie. [...] [E]s war nirgends zu sehen, wie der Gelehrte hieß, der hier seine Kenntnisse und Ansichten über den alten Legenden- und Novellenstoff der *Witwe von Ephesus* ausbreitete und wann genau die Schrift erschienen war." (Presber 1930: 270). (Der geflissentlich verschwiegene Gelehrte, aus dessen real existierender Studie Presber in der Folge ganze Passagen paraphrasierend kopiert, heißt Eduard Grisebach.⁴⁰) Nach der Lektüre von dessen Büchlein über die Verbreitung der Sage hat Gisela einen symbolischen Traum von einer Fahrt auf einem prächtigen Schiff des Kaisers Nero, während der ihr inmitten einer prunkvollen Festgesellschaft ein junger Römer eben die Geschichte der schönen Witwe erzählt. Die Beschäftigung mit der Sage bringt Gisela aber nicht etwa dazu, dem Beispiel der literarischen Witwe zu folgen - sich möglichst bald wieder an einen Mann zu binden -, sondern sie entscheidet sich dazu, das Kind ihres verstorbenen Gatten alleine großzuziehen. Die Geschichte habe sie "über die Gefahren belehrt", so Gisela, "in deren Sturm ich zurückblieb - den nur die billige Tugend der armen Temperamentlosen nicht zu fürchten braucht. Aber mir ist - als ein Geschenk der Gnade - der natürlichste Schutz geworden. Die festeste Schranke, die Leib und Seele einer Frau vor dem Sturm begehrender Männer schützt, ist das Kind." (Presber 1930: 460). Presbers moderne *Witwe von Ephesus*, die standhaft durch alle "Zudringlichkeiten heimlicher Freier, durch die aus Männeraugen geschossenen Pfeile" (Presber 1930: 421) hindurchgeht, erweist sich also genau als Gegenstück zu der im Titel evozierten sagenhaften Witwe, dem Inbegriff weiblicher Unbeständigkeit. Die bei Petron erzählte Geschichte dient hier, ungewöhnlich genug, als abschreckende Fabel, die nicht über die Unbeständigkeit, sondern über die Schutzlosigkeit alleinstehender Frauen belehrt. Über das Humorverständnis dieses modernen Bearbeiters der *Witwe von Ephesus* ist damit auch schon viel gesagt.

³⁹ Dies entgegen Ure (1957: 8): "The various versions [...] correspond in general to our predominant notions of what the ages to which they belong were like."

⁴⁰ S. o., Anm. 6.

Literaturangaben

Primärliteratur

- Brinon, Pierre de (1614): *L'Ephésienne. Tragi-Comédie*. Rouen.
- Chamisso, Adalbert von (1975): "Ein Lied von der Weibertreue" [1830]. In: Ders.: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Hg. von Jost Perfahl u. Volker Hoffmann, Bd. 1, Darmstadt: 280-84, 819f.
- Chapman, George (1961): "The Widow's Tears" [1612]. In: *The Plays of George Chapman*. Hg. von Thomas Marc Parrott. The Comedies, Bd. 1, New York: 363-434, 797-821.
- Cocteau, Jean (1949): "L'École des Veuves. D'après le conte de Pétrone: La Matrone d'Ephèse" [1936]. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Vol. VIII. Lausanne: 347-379.
- Fry, Christopher (1985): "A Phoenix too Frequent. A Comedy" [1946]. In: Ders.: *Selected Plays*. Oxford/New York: 47-85.
- Gottsched, Johann Christoph (1982): *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. 4. Aufl., Leipzig 1751 [Nachdruck Darmstadt].
- Heinse, Wilhelm (1903): [Petron:] "Begebenheiten des Enkolp" [1773]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Carl Schüddekopf, Bd. 2, Leipzig: 1-277.
- Klingemann, August (1817): "Die Wittwe von Ephesus. Ein Lustspiel in einem Aufzug". Nach einer historischen Anekdote mit Benutzung des Lessingschen Fragments bearbeitet. In: Ders.: *Dramatische Werke*, Bd. 1, Braunschweig.
- La Fontaine, Jean de (1665): "La Matrone d'Ephese". In: Ders.: *Nouvelles en vers tirée de Bocace et de l'Arioste par M. de L. F.* Paris: 33-60.
- La Fontaine, Jean de (1682): "La Matrone d'Ephese". In: Ders.: *Poeme du Quinquina et autres ouvrages en vers de M. de la Fontaine*. Paris: 57-72.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1985): "Die Matrone von Ephesus. Ein Lustspiel in einem Aufzuge". In: Ders.: *Werke 1767-1769*. Hg. Klaus Bohnen (Werke und Briefe in zwölf Bänden; Bd. 6). Frankfurt a. M.: 147-177, 872-975.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1999): *Hamburgische Dramaturgie*. Hg. Klaus Berghahn. Stuttgart.
- Musil, Robert (1978): "Die Vollendung der Liebe" [Aus: "Vereinigungen. Zwei Erzählungen"]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 2: Prosa und Stücke. Hg. A. Frisé. Reinbek: 156-194.
- Petronius (1995): *Satyrica - Schelmenszenen*. Lat.-dt. von Konrad Müller und Wilhelm Ehlers. 4. Aufl., München/Zürich.
- Presber, Rudolf (1930): *Die Witwe von Ephesus. Ein moderner Roman*. Berlin/Leipzig.
- Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis (1680): "La Matrone d'Éphese". In: Ders.: *Cinquième partie des oeuvres meslées de M. De S. E.* Paris: 111-126.
- Synge, J. M. (1985): "The Shadow of the Glen" [1903]. In: Ders.: *Riders of the Sea and Other Plays*. Ed. by Ann Saddlemyer. Oxford/New York: 13-26, 191f.
- Taylor, Jeremy (1918): *The Rule and Exercises of Holy Dying* [1651]. London.
- The Spectator* (1965). Ed. Donald Bond. Vol. 1, Oxford.

Sekundärliteratur

- Borchmeyer, Dieter (1997): "Schwankung des Herzens und Liebe im Triangel. Goethe und die Erotik der Empfindsamkeit". In: Hinderer, Walter (ed.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*. Würzburg: 63-83.
- Fick, Monika (2000): "Die Matrone von Ephesus". *Lessing-Handbuch*. Stuttgart/Weimar: 312-315.
- Frenzel, Elisabeth (1992): *Stoffe der Weltliteratur*. 8. Aufl., München.
- Greene, D. H. (1947): "The Shadow of the Glen and The Widow of Ephesus". *PMLA* 62: 233-238.
- Grisebach, Eduard (1873): *Die treulose Witwe. Eine chinesische Novelle und ihre Wanderung durch die Weltliteratur*. 2. Aufl., Wien.
- Huber, Gerlinde (1990): *Das Motiv der Witwe von Ephesus in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters*. Tübingen. (= *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft* 18).
- Nisbet, H. B. (1989): "Lessing and Misogyny. Die Matrone von Ephesus". In: Hibberd, John L./Nisbet, H. B. (eds.): *Texte, Motive und Gestalten der Goethezeit. FS Hans Reiss*. Tübingen: 13-31.
- Petsch, Robert (1941): "Die Matrone von Ephesus. Ein dramatisches Bruchstück von Lessing". *Dichtung und Volkstum* 41/1: 87-95.
- Runte, Roseann (1977): "The Matron of Ephesus in Eighteenth-Century France. The Lady and the Legend". *Studies in Eighteenth-Century Culture* 6: 361-375.
- Schröder, Jürgen (1972): *Gotthold Ephraim Lessing. Sprache und Drama*. München: 292-305, 394.
- Ure, Peter (1957): "The Widow of Ephesus. Some Reflections on an International Comic Theme". *Durham University Journal* 49: 1-9.
- Van Stockum, Theodor C. (1962): "Lessings Dramenentwurf *Die Matrone von Ephesus*". *Neophilologus*: 125-133.