

Panisches in der Musik des 20. Jahrhunderts [Adami]

Adami Martina (2020). Sonus tenuis similisque querenti. Panisches in der Musik des 20. Jahrhunderts. Ars docendi, 5, dicembre 2020.

Vent'anni dopo aver pubblicato la tesi di laurea "Der große Pan ist tot!?! Studien zur Pan-Rezeption in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts" (Innsbruck, Institut für Germanistik, 2000 = Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe; Bd. 61) Martina Adami in questo nuovo saggio analizza la ricezione dell'antico dio Pan (e del suo entourage) anche in ambito musicale, chiedendosi se il mito di Pan fosse stato fonte di ispirazione pure per i musicisti del diciannovesimo e ventesimo secolo, così come lo era stato anche per i loro colleghi dell'arte e della letteratura. E infatti trova delle linee di ricezione affascinanti e plurivaganti, con prospettive anche molto diverse fra di loro: Da Claude Debussy a Dieter Schnebel, da Salvatore Sciarrino fino a Jim Morrison e la musica rock, da J. Jóhannsson "Il grande Pan è morto" a diversi filmati su Pan ("Il labirinto del Fauno", "Pan" e B. Bozzetto "Allegro non troppo") M. Adami ci fa vedere come la figura del dio della natura soprattutto negli ultimi due secoli abbia trovato riscontro assai fertile ed interessante anche nella musica. I brani scelti possono anche essere inseriti con grande profitto didattico nelle lezioni di Latino e Greco.

Il saggio è già stato pubblicato in "Δωρεά 2: Schriftenreihe des Gymnasiums Walther von der Vogelweide 2: Antike und Musik – neue Möglichkeiten der Rezeption. Riscoprire l'antico – musica ed emozioni (2020)".

Warum ich wohl dieses Thema gewählt habe; nun, es gibt einen sehr persönlichen Bezug: Die Rezeption antiker Stoffe stellte für mich bereits seit meinem Studium ein faszinierendes Kapitel der Klassischen Philologie dar; und in meiner Dissertation bin ich der Pan-Rezeption nachgegangen, mit besonderem Bezug auf das 19. und 20. Jahrhundert und mit besonderem Blick auf literarische Entwicklungen; mit einem kleinen Seitenblick auf die Bildende Kunst (ich habe die Bedeutung des Motivs bei Böcklin, Stuck und v. a. Picasso gestreift); die Musik habe ich außen vor gelassen.

Der Komplex der Aufnahme scheint mir bedeutend, v. a. auch mit den vielen, ganz unterschiedlichen Perspektiven auf diese Gestalt – und auch für die Schule interessant zu sein, weil Pan in ganz verschiedenen Genres aufgearbeitet wurde.

Aus Anlass dieser Tagung wollte ich nun das Kapitel Musik ergänzen, im Bewusstsein, dass ich keine ausgebildete Musikerin bin, aber mit der Perspektive darauf, wie weit Musikbeispiele auch im Lateinunterricht genutzt werden können/sollen, wie bereichernd sie sind und was sich damit erreichen ließe.

Ausgangspunkt des Ganzen ist meine bereits genannte Dissertation über die Pan-Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert.¹

¹ Adami, Martina: Der große Pan ist tot!?! Studien zur Pan-Rezeption in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Innsbruck, Institut für Germanistik, 2000 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe; Bd. 61)

Pan scheint zunächst einmal als Bocksgott auf, als wilder Geselle, der die Herden in der Mittagszeit in Panik treibt und den Nymphen nachstellt.

Aber Pan ist viel mehr – Francis Bacon hat ihn in seinen Essays „De sapientia veterum“ (Kap. 6) zu deuten versucht: „Antiqui universam Naturam sub persona Panis diligentissime descripserunt. (...) Pan Universitatem rerum sive Naturam repraesentat et proponit. (...) Nam iste Pan, quem intuemur, et contemplamur, ac nimio plus quam oportet colimus, ex verbo Divino, mediante confusa Materia, et subentrante Praevaricatione, et Corruptione ortum habet. (...) Nulla enim Natura simplex videri potest, sed tamquam ex duobus participans et concreta. (...) Fistula enim ex septem calamis, Concentum rerum, et Harmoniam, sive concordiam cum discordia mixtam, quae ex septem stellarum Errantium motu conficitur, evidenter ostendit. (...) Officium autem Panis nulla alia re tam ad vivum proponi, atque explicari potuerit, quam ut Deus venatorum sit.”.

Des Weiteren führt Bacon an, dass Panik, d.h. unsichere Bedürfnisse und Wünsche, typisch für die Welt seien. Die Tatsache, dass Pan kaum mit echten Liebschaften in Verbindung (Echo und evtl. noch Syrinx) gebracht wird, wird wie vieles andere unter christlichen Grundsätzen gedeutet und mutet in der heutigen Zeit kaum mehr diskutierbar an. Was bleibt, ist sicher die zuerst angeführte Deutung Pans durch Bacon, nämlich die Sichtweise Pans als Allegorie für die Allnatur, welche Schattierungen dieses Begriff auch in späteren Zeiten erhält.

Im 16. – 18. Jahrhundert wird Pan ganz stark auch als Satan, als Teufel gedeutet.

J. W. von Goethe führt Pan im 2. Teil seines großen Dramas „Faust“ an: In der Mummenschanzszene am Kaiserhof nutzt Goethe B. Hederichs „Gründliches mythologisches Lexikon“ (1770) und stellt Pan (mit seinem Gefolge von Faunen und Satyrn) als Sinnbild für Natur (mit Anklängen an den „Großen Pan“), für Lebensfreude, aber auch panischen Schrecken dar.

In der Musik spielte Pan erst seit dem 17. Jahrhundert eine nennenswerte Rolle. In diesem Zusammenhang anzuführen ist sicher J. S. Bach, der eine weltliche Kantate komponiert, in der er den musikalischen Wettstreit und Streit zwischen Phoebus und Pan (nach Ovid, Met. 11) illustriert.

Weitaus spannender wird die Figur des Pan im 19. und 20. Jahrhundert.

Wesentlich daran beteiligt ist F. Nietzsche, der im 11. Kapitel seines Werkes „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ das „Pan ist tot“-Motiv aufnimmt, das übrigens einige Jahrzehnte vorher von Heinrich Heine in den „Helgoländer Briefen“ genutzt wurde – mit zahlreichen Assoziationen. Pan, der wilde Waldgott, passt nicht so recht in das strahlend weiße klassische Griechenlandbild – das „Pan ist tot“-Motiv wird für H. Heine zum Ruf für verloren geglaubte Ideale – im Wissen auch um ihre Kehrseiten.

Nietzsche bringt das „Pan ist tot“-Motiv (urspr. Plutarch, De defectu oraculorum, Moralia 419 D) in zusätzlichen Zusammenhang mit der künstlerischen Entwicklung:

„Die griechische Tragödie ist anders zu Grunde gegangen als sämtliche ältere schwesterliche Kunstgattungen: sie starb durch Selbstmord, in Folge eines unlösbaren Conflictes, also tragisch, während jene alle in hohem Alter des schönsten und ruhigsten Todes verblieben sind. Wenn es nämlich einem glücklichen Naturzustand gemäss ist, mit schöner Nachkommenschaft und ohne Krampf vom Leben zu scheiden, so zeigt uns das Ende jener älteren Kunstgattungen einen solchen glücklichen Naturzustand: sie tauchen langsam unter, und vor ihren ersterbenden

Blicken steht schon ihr schönerer Nachwuchs und reckt mit muthiger Gebärde ungeduldig das Haupt. Mit dem Tode der griechischen Tragödie dagegen entstand eine ungeheure, überall tief empfundene Leere; wie einmal griechische Schiffer zu Zeiten des Tiberius an einem einsamen Eiland den erschütternden Schrei hörten »der grosse Pan ist todt«: so klang es jetzt wie ein schmerzlicher Klage-ton durch die hellenische Welt: »die Tragödie ist todt! Die Poesie selbst ist mit ihr verloren gegangen! Fort, fort mit euch verkümmerten, abgemagerten Epigonen! Fort in den Hades, damit ihr euch dort an den Brosamen der vormaligen Meister einmal satt essen könnt!«;

Als aber nun doch noch eine neue Kunstgattung aufblühte, die in der Tragödie ihre Vorgängerin und Meisterin verehrte, da war mit Schrecken wahrzunehmen, dass sie allerdings die Züge ihrer Mutter trage, aber dieselben, die jene in ihrem langen Todeskampfe gezeigt hatte. Diesen Todeskampf der Tragödie kämpfte Euripides; jene spätere Kunstgattung ist als neue reattische Komödie bekannt. In ihr lebte die entartete Gestalt der Tragödie fort, zum Denkmale ihres überaus mühseligen und gewaltsamen Hinscheidens.“²

Nietzsche rückt die Kunst und damit auch Musik in genealogische Nähe zum dionysischen Ursprung und ist damit ein wesentlicher Wegbereiter zu einer Kunstauffassung, die um die Jahrhundertwende in jeder Hinsicht neue Wege sucht.

Wenn wir uns wieder auf Pan konzentrieren wollen, so kommt man an einem Namen nicht vorbei, nämlich Claude Debussy, der Pan v. a. in zwei Werken ein Denkmal setzt: in „Prélude à l'après-midi d'un faune („Vorspiel auf den Nachmittag eines Fauns“)“ (1894) und „Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été“ in den „Six épigraphes antiques“ (1914).

„Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air

Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?“:

So lässt Stéphane Mallarmé sein Gedicht „Der Nachmittag eines Fauns“, das von Debussy vertont wurde, beginnen und deutet schon am Anfang Wesentliches an: Pan wird hier mit einem Faun gleichgesetzt, wenn auch wesentliche Attribute (Panflöte) auf den Waldgott selbst verweisen. Und Mallarmé nimmt etwas auf, was in der Ovidischen Fassung von Pan und Syrinx zentral war: das Motiv des Traums, des Nicht-Wirklichen, des Zerfließenden.

Gestatten Sie mir einen Blick auf diesen „Ur-Text“ (Ovid, Met. 1, 698 - 712) – ich meine, nur aus der Ovidischen Textgestaltung heraus lässt sich Vieles, was mit der Pange-stalt immer wieder assoziiert wird, verstehen.

Restabat verba referre

et precibus spretis *fugisse* per avia nympham,

donec **harenosi** placidum Ladonis ad amnem

venerit; hic illam cursum inpedientibus undis

ut se mutarent liquidas *orasse* sorores,

Panaque cum prensam sibi iam Syringa putaret,

corpore pro nymphae calamos *tenuisse* palustres,

² zit. nach Projekt Gutenberg: Friedrich Wilhelm Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Kap. 11 (<https://www.projekt-gutenberg.org/nietzsch/tragoedi/chap019.html> – Stand: März 2020)

dumque ibi suspirat, motos in harundine ventos
effecisse sonum tenuem similemque querenti.

Arte nova vocisque deum dulcedine captum
„hoc mihi colloquium tecum“ *dixisse* „manebit.“
atque ita disparibus calamis compagine gerae
Inter se iunctis nomen *tenuisse* puellae.

Ovid bindet diese relativ kleine Metamorphose in ein größeres Ganzes ein. Und da – meine ich – liegt der besondere Zauber dieser Erzählung: „Pan und Syrinx“ ist eingewoben in die Geschichte der von Juno aus Eifersucht in eine Kuh verwandelten Io, die von dem tausendäugigen Wächter Argos bewacht wird. Juppiter will sie erlösen und sendet Merkur aus, Argos zu töten. Merkur kommt in Gestalt eines Hirten auf die Erde (der auch die Flöte bläst – ich verweise auf die vielen Doppelungen und Bild-Vernetzungen in den „Metamorphosen“ des Ovid) und versucht Argos mit Geschichten einzuschläfern (vgl. auch hier die Vorhersage, die, etwas variiert, dann auch in der Darstellung des Pan-Mythos wiederkehren wird: „voce nova captus custos Iunonius“). Merkur erzählt Argos die Geschichte von Pan und Syrinx – in mehrfacher Brechung, nicht direkt, sondern mit einem ganz ungewohnten „restabat“ eines auktorialen Erzählers am Anfang: Wir haben hier fast nur indirekte Rede, mit einem wunderschönen Konjunktiv-Indikativ-Spiel in den Nebensätzen und nicht zu unterschätzenden Klangelementen, die v. a. auf Plosivlauten und einem genialen Rhythmusspiel aufbauen – und mit einem Wortnetz, welches immer wieder auf Kommunikation – wenn auch keine ganz geglückte – aufmerksam macht. „Dieses Gespräch mit dir wird mir bleiben“, ist der einzige direkte Redeteil in diesem Abschnitt, insofern ganz besonders hervorgehoben. Es ist eine ganz besondere Art von Kommunikation, eine sublimierte, man möchte meinen, das ganz besondere Sinnbild für künstlerische Tätigkeit. Allerdings wird dieses Bild im 11. Buch der Metamorphosen (Ovid, Met. 11, 157 – 171) wieder zunichte gemacht, denn dort muss Pan im Wettstreit gegen Apollo antreten und verliert den Wettkampf kläglichst (vgl. dazu nur die Attribute, mit denen Pan und Apollo jeweils ausgestattet bzw. beschrieben werden). Nur König Midas, der als unverständlich beschrieben wird, steht auf Pans Seite – ihm gefällt das „Panische“ besser als das „Apollinische“ – dafür wird er mit Eselsohren bestraft und das vom Wind bewegte Schilf trägt seine Schande durch sein Rauschen in die weite Welt hinaus – was wiederum an Syrinx, das Schilfrohr und eine ganz besondere Art von „Gespräch“ erinnert.

Monte suo senior iudex (= Tmolus) consedit et aures
liberat arboribus: quercu coma caerulea tantum
cingitur, et pendent circum cava tempora glandes.
isque deum pecoris spectans 'in iudice' dixit
'nulla mora est.' calamis agrestibus insonat ille
barbaricoque Midan (aderat nam forte canenti)
carmine delenit; post hunc sacer ora retorsit
Tmolus ad os Phoebi: vultum sua silva secuta est.
ille caput flavum lauro Parnaside vinctus
verrit humum Tyrio saturata murice palla
instructamque fidem gemmis et dentibus Indis
sustinet a laeva, tenuit manus altera plectrum;
artificis status ipse fuit. tum stamina docto
pollice sollicitat, quorum dulcedine captus
Pana iubet Tmolus citharae submittere cannas.

Spannender lassen sich solche z. T. sehr subtilen Anspielungen wohl nicht verflechten und die Pangestalt ist zu Unrecht lange Zeit missachtet bzw. in ein einziges Eck gedrängt worden.

Stéphane Mallarmé hat Pan in seiner Abhandlung zu „Les Dieu Antiques“ (1880) folgendermaßen beschrieben: „Pan est une déité qui présidait aux troupeaux de petit et de gros bétail: quelques auteurs en ont fait le fils d’Hérémès, né en Arcadie. On le représente avec la tête et la poitrine d’un homme et les membres inférieurs d’un bouc. On dit qu’il voyagea dans l’Inde avec Dionysos; et qu’une fois, entouré et captif, il fut délivré par la clameur de ses hommes qui dispersèrent l’ennemi (c’est de là que le mot ‘panique’ indique une soudaine et vague terreur). Le nom de Pan est parent du mot sanscrit ‘le vnt’, Pavana, et probablement du latin Pavonius. Syrinx, la nymphe aimée du dieu, nom de flûte, est elle-même le vent dans le roseau.“

Le dieu Pan a acquis, dans les temps modernes, une grande importance: il représente souvent à notre pensée le paganisme tout entier dans son crépuscule. On connaît l’histoire de ces marins latins qui aux dernières heures du monde impérial entendirent, une fois, par l’air, ces paroles considérables: ‘Pan est mort!’”³

In „L’après-midi d’un faune“ hat Mallarmé Pan und Faun vermischt: Mittagshitze, Syrinx, Schilf sind eigentlich Attribute, die zu Pan gehören, der mit dem römischen „Faun“ gleichgesetzt wurde. Aber mit dem Wort „Faun“ ist in der Literatur grundsätzlich immer auch eine weitere Assoziation dabei: die Sinnenlust, die in Zusammenhang mit Pan stets sehr viel weniger deutlich dargestellt wird.

Ausgangspunkt für Mallarmés Gedicht war wahrscheinlich das Bild *Pan und Syrinx* des Rokoko-Malers François Boucher, das er während seines Aufenthalts in London 1863 sehen konnte und das direkt auf Ovids „Metamorphosen“ beruht.

Mallarmé hat Debussy gebeten, sein Gedicht, das er unbedingt szenisch angelegt haben wollte und von dem er sich Bühnenwirkung versprach, zu vertonen. Debussy hat die Anregung aufgenommen, ist aber über das „Vorspiel“ (Prélude à l’après-midi d’un faune) nicht hinausgekommen. Mallarmé war trotzdem hochzufrieden: «La merveille! Votre illustration de l’Après-Midi d’un Faune, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon qu’aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse.»

„Wunderbar! ist Ihre Illustration des *Après-Midi d’un Faune*, die keine Unstimmigkeit zu meinem Text zeigt, außer dass sie wahrhaftig in der Sehnsucht und im Leuchten noch weiter geht, mit Finesse, mit List und mit Reichhaltigkeit.“⁴

Die Wirkung von Mallarmés Gedicht liegt v. a. im Atmosphärischen, im Versuch, „la lumière“ zu beschreiben, ein Licht allerdings, das nur über die „nostalgie“, über die Sehnsucht, seine Besonderheit entfaltet. Die Adjektive, die Bilder, die Mallarmé evoziert (or glauque de lointaines verdure/ ‚blaugrünes Gold ferner Grünflächen‘; l’azur/ ‚die Bläue‘ [des Himmels]); pourpre et déjà mûre/ ‚purpurfarben und schon reif‘ - gemeint ist ein Granatapfel), unterstreichen dieses Anliegen.⁵

³ Mallarmé, Stéphane: Oeuvres complètes. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Tours: Gallimard, 1945, S. 1160 (= Bibliothèque de la Pléiade)

⁴ zit. nach Vallas, Léon: Achille-Claude Debussy. Berlin: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1950, S. 114

⁵ Silvia Plath hat 1960, 3 Jahre vor ihrem frühen Tod, ein Faungedicht veröffentlicht, welches ich v. a. in der Formensprache in enger Nähe zu dem sehe, was Mallarmé versucht hat – nur die Sichtweise auf den Faun ist eine andere geworden:

Und Debussy führt diesen Gedanken weiter, mit Tönen, die sich stark von traditionellen Vorstellungen unterscheiden. Sein Orchesterwerk „Prélude à l'après-midi d'un faune“ gilt heute noch als eines der innovativsten Musikstücke der Jahrhundertwende. Der Bayerische Rundfunk hat es in einer Sondersendung folgendermaßen beschrieben:

„In der sensationellen Farbigkeit des Orchesterklangs, ihrer merkwürdigen, trance-artigen Atmosphäre und der exquisit ausgesuchten Harmonik hat sie (= Debussys Musik) einen ganzen Stil mitbegründet, dem zu Beginn des 20. Jahrhundert viele junge französische Komponisten begeistert folgten: den sogenannten Impressionismus. (...)

Dazu gehört auch ein spezieller Umgang mit der Harmonik, die Debussy nicht nur in ihrer konventionellen Form verwendet, sondern mit Spannungstönen anreichert, mit Dissonanzen versieht und in freier Weise aneinanderreicht, ohne sich um althergebrachte Regeln der Klangverbindung zu kümmern (außer, wenn er will). Seine Vorliebe für spannungsvolle Klänge hat ihn zum Vorreiter der Jazzharmonik werden lassen. Debussy gehört zu den ersten Komponisten, die systematisch versuchten, die Grenzen der herkömmlichen Tonalität zu sprengen. Eine der Techniken, die er dazu gebraucht, besteht im Rückgriff auf Tonleitern, die sich von den herkömmlichen Dur-Moll-Skalen erheblich unterscheiden. Wo er traditionelle Tonarten benutzt, wechseln diese mitunter so schnell, dass man als Hörer leicht den ‚Überblick‘ verliert. Dann wieder gibt es Stellen, an denen die Musik erstaunlich lange auf einzelnen Klängen und Motiven verharrt: (...).“⁶

Das Hauptthema des „Prélude“ wird zunächst allein von der Flöte vorgetragen; erst im 4. Takt setzen weitere Instrumente ein. Man hat den Eindruck, als wolle Debussy den Zuhörer gut einstimmen, ihn an das gewöhnen, was in der weiteren Folge immer wieder anklingt. Und er unterstreicht damit ein ganz besonderes Anliegen Mallarmés. Kritiker hatten damals gemeint, man verstehe nicht recht, was der französische Dichter mit diesem Werk wolle. Was ist die eigentliche Aussage? Die Zeitschrift „Parnasse contemporain“, für Mallarmé ganz wichtig, lehnte eine Veröffentlichung des Fauns ab; publiziert wurde letztendlich eine Liebhaberausgabe

Haunched like a faun, he hooed
From grove of moon-glint and fen-frost
Until all owls in the twigged forest
Flapped black to look and brood
On the call this man made.

No sound but a drunken coot
Lurching home along river bank.
Stars hung water-sunk, so a rank
Of double star-eyes lit
Boughs where those owls sat.

An arena of yellow eyes
Watched the changing shape he cut,
Saw hoof harden from foot, saw sprout
Goat-horns. Marked how god rose
And galloped woodward in that guise.

⁶ Sprau, Kilian, Was tut ein Faun am Nachmittag? Claude Debussys Nachmittag eines Fauns und seine Villon-Balladen im Musikunterricht. Eine Einführung, in: Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks – Education 2015/2016 Claude Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune • Trois ballades de François Villon. Unterrichtsmaterial zur „Echtzeit“ am 8. Juni 2016 im Herkulesaal der Münchner Residenz <http://www.br-so.de/unterrichtsmaterial-debussy-download/> S. 4; S. 5 (Stand: März 2020)

mit Illustrationen von Edouard Manet. Aber gerade in der oben formulierten Frage liegt die Besonderheit von Mallarmés Gedicht und damit auch des „Prélude“: Im Vordergrund steht das „Umschreiben“ einer ganz besonderen Empfindung, die allein im vagen „Erinnern“ „sein“ kann. Debussys „Prélude“ wurde erst 20 Jahre nach seiner Entstehung aufgeführt und wurde – trotz einiger sehr harscher Kritiken – ein Erfolg.⁷

Anders ging es mit einem weiteren Versuch um die Jahrhundertwende, das „Prélude“ auf die Bühne zu bringen. Der große russische Tänzer Alexander Nijinsky wollte das Ganze tänzerisch umsetzen und hat sich dabei an Darstellungen auf antiken Vasenbildern orientiert. Damit nahm er etwas auf, was neuere Kunst um die Jahrhundertwende ebenfalls ganz stark beeinflusste: einen gewissen künstlerischen Primitivismus, der in der Reduzierung seine Wirkung entfalten sollte. Nijinskys Darstellung 1912 wurde als Provokation geschmäht, aber zum Skandalerfolg.

Nur zwei Jahre später veröffentlichte Debussy ein weiteres Werk zu unserem Pankomplex: „Les six Épigraphe antiques“. Ausgangspunkt war die fingierte Gedichtsammlung (mit z. T. nicht übersetzten Gedichten) einer gewissen Bilitis, 1894 herausgegeben von dem Genfer Dichter Pierre Louÿs. Selbst die Tatsache, dass die Fälschung bald entdeckt wurde, tat dem Erfolg dieser erotischen Sammlung keinen Abbruch, welche Anklänge an Sappho, aber auch an ägyptische Tänzerinnen suchte. Sieht man sich die Sammlung heute an, tut man sich schwer, den großen Erfolg nachzuvollziehen. Bereits das Vorwort, in dem Louÿs (Pseudonym) eine für die damalige Zeit ansprechende Biographie fingierte, kann deutlich machen, was der belgische Dichter hier konstruiert – sehr geschickt im Umgang mit Bedürfnissen des Publikums seiner Zeit:

„Sur cette terre presque déserte, elle vivait d’une vie tranquille avec sa mère et ses sœurs. D’autres jeunes filles, qui furent ses amies, habitaient non loin de là. Sur les pentes boisées du Taurus, des bergers paissaient leurs troupeaux.

Le matin, dès le chant du coq, elle se levait, allait à l’étable, menait boire les animaux et s’occupait de traire leur lait. Dans la journée, s’il pleuvait, elle restait au gynécée et filait sa quenouille de laine. Si le temps était beau, elle courait dans les champs et faisait avec ses compagnes mille jeux dont elle nous parle.

Bilitis avait à l’égard des Nymphes une piété très ardente. Les sacrifices qu’elle offrait, presque toujours étaient pour leur fontaine. (...)

La fin de son existence pastorale fut attristée par un amour sur lequel nous savons peu de chose bien qu’elle en parle longuement. Elle cessa de le chanter dès qu’il devint malheureux. Devenue mère d’un enfant qu’elle abandonna, Bilitis quitta la Pamphylie, d’une façon assez mystérieuse, et ne revit jamais le lieu de sa naissance.

Nous la retrouvons ensuite à Mytilène où elle était venue par la route de mer en longeant les belles côtes d’Asie.

Elle avait à peine seize ans, selon les conjectures de M. Heim qui établit avec vraisemblance quelques dates dans la vie de Bilitis, d’après un vers qui fait allusion à la mort de Pittakos.

⁷ vgl. dazu auch die hervorragende musikwissenschaftliche Analyse und Deutung durch Maria Beatrice Venanzi (L’Après-midi d’un Faune de Mallarmé et le Prélude de Debussy: intersections du symbole entre poésie et partition, in: RIEF Revue italienne d’études françaises. Littérature, langue, culture 8/2018; URL: <http://journals.openedition.org/rief/1825;DOI:10.4000/rief.1825>), die Debussys Musik als weit über den Impressionismus hinausgehend sieht.

Lesbos était alors le centre du monde. À mi-chemin, entre la belle Attique et la fastueuse Lydie, elle avait pour capitale une cité plus éclairée qu'Athènes et plus corrompue que Sardes: Mytilène, bâtie sur une presqu'île en vue des côtes d'Asie. La mer bleue entourait la ville. De la hauteur des temples on distinguait à l'horizon la ligne blanche d'Atarnée qui était le port de Pergame. (...)

Alors, Sapphô était encore belle. Bilitis l'a connue, et elle nous parle d'elle sous le nom de Psappha quelle portait à Lesbos.

Sans doute ce fut cette femme admirable qui apprit à la petite Pamphylienne l'art de chanter en phrases rythmées, et de conserver à la postérité le souvenir des êtres chers. Malheureusement Bilitis donne peu de détails sur cette figure aujourd'hui si mal connue, (...).

Son tombeau a été retrouvé par M. G. Heim à Palaeo-Limisso, sur le bord d'une route antique, non loin des ruines d'Amathonte. Ces ruines ont presque disparu depuis trente ans, et les pierres de la maison où peut-être vécut Bilitis pavent aujourd'hui les quais de Port-Saïd. Mais le tombeau était souterrain, selon la coutume phénicienne, et il avait échappé même aux voleurs de trésors.

M. Heim y pénétra par un puits étroit comblé de terre, au fond duquel il rencontra une porte murée qu'il fallut démolir. Le caveau spacieux et bas, pavé de dalles de calcaire, avait quatre murs recouverts par des plaques d'amphibolite noire, où étaient gravées en capitales primitives toutes les chansons qu'on va lire, à part les trois épitaphes qui décoraient le sarcophage. (...)

Le miroir d'argent poli où Bilitis s'était vue, le stylet qui avait traîné le fard bleu sur ses paupières, furent retrouvés à leur place. Une petite Astarté nue, relique à jamais précieuse, veillait toujours sur le squelette orné de tous ses bijoux d'or et blanc comme une branche de neige, mais si doux et si fragile qu'au moment où on l'effleura, il se confondit en poussière.”⁸

Louÿs beschreibt in diesem Vorwort eine Idylle, in der Bilitis mit den Herden und Nymphen aufwächst, ganz im Stil antiker Romane. Weitere Lebensstationen seien Mytilene, wo Bilitis Sappho kennen lernte, und Zypern gewesen. Auf Zypern habe der Archäologe M. Heim ihr Grab gefunden.

Debussy hat 12 der insgesamt 158 Bilitis-Gedichte bereits 1900 vertont, für Flöte und Harfe, „seine“ Instrumente zur Darstellung der „mythischen Natur“ – hier sind die Anklänge an Pan oder Faun nicht direkt genannt, im weitesten Sinn aber über das Pastorale, die Hirtenumgebung, in der Bilitis gedacht wird, angedeutet.

1914 veröffentlicht Debussy eine neue Sammlung von diesmal 6 Bilitisgedichten und nennt sie „Les six épigraphes antiques“, als Zyklus für Klavier (vierhändig). Die Epigramme beginnen mit “Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été” - Modéré - dans le style d'une pastorale (fa maggiore)“. Es ist das einzige Epigramm, das einem Gott direkt zugeordnet ist. Pan wird hier mit dem Sommerwind gleichgesetzt, eine Anlehnung, die wir bereits bei Mallarmé beobachten konnten, mit seiner Ableitung des Namens Pan aus dem Sanskrit.

Habakuk Traber hat in einem Programmheft des Deutschen Symphony Orchesters Berlin 2018 die Epigramme folgendermaßen interpretiert:

⁸ zit. nach <http://www.editinter.fr/Resources/Bilitis.pdf> (Stand: März 2020)

„Die Überschriften der Epigramme deuten eine ästhetische Stilisierung an, wie sie auch Louÿs in Anlehnung an ›Sappho‹ kultivierte. Sie alle beginnen mit dem Wörtchen »pour« und weisen damit auf einen Zweck oder eine Widmung, implizit auch auf einen quasi szenischen Inhalt hin. Dem bocksbeinigen, liebeshungrigen, aber gutmütigen Feld-, Wald- und Wiesengott Pan galt bereits Debussys Prélude à ›L'après-midi d'un Faune‹, und wie jenes fasste er auch das erste Bilitisstück als (imaginäres) Flötenkonzertchen mit sparsamer Begleitung.

Kompositionstechnisch beginnt hier eine Art Einführung in Vokabular und Grammatik seiner Tonsprache. Die auf und ab wogenden Arabesken der Oberstimme benutzen die halbtonlose Fünftonskala, die gern als Symbol für weit zurückliegende (Lebens)Zeiten oder für die geographische Ferne insbesondere ostwärts von Europa benutzt wurde. Auf sie lässt sich die Harmonik, die um eine Haupttonart gruppiert ist, nicht anwenden. Debussy hebt die tradierte Tonalität auf, indem er hinter sie zurückgeht. Er unterstreicht diese Wirkung durch stehende Akkorde und schweifende Klangbänder, die zwar Atmosphäre, aber kein Ordnungssystem erzeugen. In der Mitte geht er in eine alte Tonart über, die nach Platos Lehre als lasziv galt: das sogenannte Lydische, das sich von der Durtonleiter durch die erhöhte vierte Stufe unterscheidet. Antikisierende und progressive Wirkung verschränken sich zur Beschwörung einer ungewungenen, utopischen Schönheit.“⁹

Debussy hat das Wörtchen „pour“, also „für“, für Pan in seinen Epigrammen benutzt, als Widmung, als Platzhalter für ein bestimmtes Lebensgefühl.

Fast 60 Jahre später greift ein deutscher Komponist, Theologe, Philosoph das Thema auf, im Rahmen einer Reihe „Psycho-Logia“, welche verschiedene mythische Gestalten für ein musikalisches Experiment nutzt. Pan sei „organische“ Musik, sagte Dieter Schnebel (1930 – 2018) von sich selbst, „das Instrument ist wie ein Teil des Körpers“, die Musik drücke menschliche Stimmungen aus. Aus sieben Abschnitten besteht „Pan“ (1978/88): Erwachen – Sehnsucht und Lockung – Drängen, Jagen, Schrecken – Erfüllung (Ekstase) – Erschlaffung – Träume – Einschlafen. Das Stück ist für Flöte geschrieben – das „panische“ Instrument par excellence.

Max Nyffeler fragte in einem kurzen Essay zu Dieter Schnebel: „Wie sollte man sich als idealistischer Avantgardist zu einem neotonalen, formal so simplen Flötensolostück wie ‚Pan‘ verhalten (...)?“ Und ergänzt unmittelbar: „Doch nach einiger Zeit begriffen wir, dass das nicht der befürchtete Bruch war, der sein Schaffen in einen fortschrittlichen ‚Schnebel I‘ und einen reaktionären ‚Schnebel II‘ teilen würde. Seine Radikalität verleugnete er auch künftig nicht, sie nahm nur eine andere Gestalt an.“¹⁰

Schnebel selbst sprach auch von „psychoanalytischer Musik“ – als Konstruktionsprinzip für „Pan“ gibt der Komponist Folgendes an: „(...), je nachdem welcher Ausschnitt für einen der anderen Teile und dessen jeweilige psychologische Funktion gewählt ist, die Musik mehr modal, ganztönig oder auch ‚atonal‘ ist, sich mithin verschiedene Melodiekontexte ergeben, von fast mittelalterlich gregorianischer Weise über leichte, durchaus auch impressionistische Exotismen bis hin zur Musik der Gegenwart (...).“¹¹ Und „Einige meiner eigenen Stücke aus den späten 70er Jahren wie etwa ‚Pan‘ für Flöte und Begleitung, (...) gehen vielleicht auch ein

⁹ Traber, Habakuk, Programmheft Deutsches Symphony Orchester Berlin; https://www.dso-berlin.de/media/pdf/DSO_Programmheft_Honeck_Vogler_2018-01-10.pdf, S. 5-6 (Stand: März 2020)

¹⁰ Nyffeler, Max: Vom Diesseits ins Jenseits, in: MusikTexte 158, August 2018, S. 47

¹¹ vgl. auch die weiteren ergänzenden Angaben von Dieter Schnebel zu „Pan“. „Der (die) Ausführende(n) von PAN sollte (sic!) sich und der Musik Zeit lassen. Eine Aufführung möge wenigstens eine Viertelstunde dauern, damit die alte Geschichte des Pan, eine Geschichte vom Leben, sich wirklich entfalten kann.“

wenig in die postmoderne Richtung, die immerhin an der Zeit war“, sagte Dieter Schnebel 1985 in einem Berliner Vortrag.¹²

Schnebel hatte auch zahlreiche musikwissenschaftliche Essays und Bücher verfasst und sich u. a. länger mit Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner, Mahler, Debussy, John Cage und Kagel beschäftigt.

Mir geht es hier nicht um eine musikwissenschaftliche Einordnung, ich möchte nur auf die verschiedenen Einflüsse verweisen, auf die Nähe auch zu Debussy.

Von Debussy bleiben die stehenden Akkorde, das angedeutete musikalische Verweilen, das eng mit der symbolistischen Tradition der Pan-Rezeption um Mallarmé verbunden ist. Darüber hinaus aber scheint mir das Motiv erweitert zu sein: „Pan“ wird zum Sinnbild für eine Lebensvorstellung, die weiterhin eng mit „Sehnsucht“ verbunden ist, aber weit über die Vorstellung des Liebesaktes und Liebeslebens und einer als „paradiesisch“ gedachten Hirtenlandschaft hinausgeht.

„Ich glaube, dass Musik sehr wesentlich eine emotionale Kunst ist“, sagt Schnebel. „Das Material von Musik sind Schwingungen, und das psychische Leben ereignet sich auch sehr stark in Schwingungen.“¹³ Für Schnebel war Kunst kein abgeschlossenes Produkt, sondern ein Prozess, bei dem es auf den *statu nascendi* ankam. Deshalb gibt es auch in „Pan“ sehr viele verbale Angaben zusätzlich zu der Notenzeichnung. Schnebel versucht in seinen Kompositionen auch die erwünschte psychische Dimension des Musikers anzudeuten, er möchte die „körperliche Haltung und die Handlungsweise der Spielorgane“ beschreiben, denn es gehe hier um eine Musik, in der „die beim Spiel agierenden Körperteile (...) eine eigene Rolle spielen, wobei ihr Handeln auch die inneren Vorgänge, eben jene des Erlebens in sich fasst.“¹⁴

Das ist ein noch modernerer Ansatz im Vergleich zu dem, was bei Mallarmé und Debussy angedeutet ist – ein Versuch, die Pangehalt nicht nur punktuell einzufangen, sondern sie – wenn man so viel – ganzheitlich zu sehen, „Lebensvorstellungen“ musikalisch erleben zu lassen. „Kunst müsste“, so schreibt Schnebel, „statt oberhalb der Realität in ihr produziert werden: in Kontakt oder Auseinandersetzung mit denen, die Kunst wollen, in Einstimmung in ihre Gefühle und Phantasien, in kritischer Absetzung davon oder gar in der gemeinsamen Erschließung unbekannter Regionen.“¹⁵

Der sizilianische Erfolgskomponist Salvatore Sciarrino (geb. 1947), der das Konzept einer neuen „Ökologie des Hörens“ verfolgt, hat sich mit Pan/Faun – neben vielen anderen bunt durcheinandergewürfelten Rezeptionsdokumenten – v. a. in den siebziger/achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts auseinandergesetzt. Sciarrino sagt über sich selbst: „A Sicilian in terra firma, I feel like a figure outside the orthodoxy of contemporary composers. Mine is a double vocation: the courage of personal solutions and, at the same

¹² Schnebel, Dieter: Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt der Tradition, in: Schnebel 60, herausgegeben von Werner Grünzweig, Gesine Schröder, Martin Supper, Hofheim: Wolke 1990, S. 19, zit. nach Max Nyffeler, 2018

¹³ Schnebel, Dieter, zit. nach Göbel, Andreas: Neugierig auf ungehörte Töne. Zum Tod des Komponisten Dieter Schnebel, auf: www.deutschlandfunk.de (Stand: März 2020)

¹⁴ Schnebel, Dieter: Pan; vgl. die Hinweise des Komponisten im Werk-Vorwort

¹⁵ Schnebel, Dieter: Kunst und innerer Konflikt oder: Wie können Künstler Menschen werden?, in: ders., Denkbare Musik, Köln: DuMont 1972, S. 481-482, zit. nach Picht, Johannes: Dieter Schnebel und die Psychoanalyse, in: Musik & Ästhetik 62, 2012, S. 5-17

time, the pride of the tradition, which still alive transfigures through us.“¹⁶ Sciarrino will Brücken bauen, „establishing an ideal bridge with the sonorous empirics of Chopin, of the most liquescent Liszt, of Debussy and of Ravel.“¹⁷ Und er betont immer wieder die Bedeutung der Stille für seine Musik: „First quietness. Then sound, like the breath of the silence (...) Hence accustoming the ear to the imperceptible.“¹⁸ Er schwärmt von einer „invenzione di un mondo sonoro“, von einem Abenteuer „attraverso le forme del suono“, von der Bedeutung der Imagination („immaginarsi il suono/ il mondo che tu vuoi visitare“), davon, Türen in Unbekanntes zu öffnen („di aprire porte dove non ci sono porte“), von musikalischen „Bildern“, von musikalischen „Fenstern“, von „Gestalt“ („immagini“).¹⁹ In diesem Kontext ist v. a. ein Stück zu sehen, das Sciarrino 1980 für Flöte und Harfe herausgegeben hat, nachdem er 1976 als Auftragswerk für eine Hochzeit „Di Zefiro e Pan“, ein „poemetto per dieci strumenti a fiato“, geschrieben hatte: „Fauno che fischia a un merlo“. Hier kulminieren meiner Ansicht nach die oben genannten Versuche, Sciarrinos kompositorische Arbeit einzufangen: die Bedeutung der Flöte für Sciarrino, die Suche nach der Stille, das Aufbauen neuer „Bilder“, die Erneuerung der Tradition. Und in diesem Zusammenhang ist möglicherweise auch dieses besondere Bild einer vorgeblich neuartigen, durchaus auch etwas in Frage gestellten Idylle einzuordnen: nicht Pan, sondern der Faun, der die Flöte spielt, vor einer Amsel – ein interessanter, eigenartiger Ansatz einer ganz besonderen Momentaufnahme.

Aber um nicht zu sehr in diesem idyllisierenden Bild Pans zu verbleiben, möchte ich noch auf zwei ganz andere Interpretationslinien verweisen: auf Pan und seine Gefolgefingern als Gegenmodell zu allen etablierten gesellschaftlichen Formen und auf Pan als „Allnatur“, Ansätze, die sich ebenfalls in der Musik, v. a. des ausgehenden 20. Jahrhunderts und in den Anfängen des 21. Jahrhunderts finden lassen.

Für den ersten Ansatz möchte ich nur drei Beispiele aus der Rockmusik zitieren: Für Jim Morrison wurde die Figur des Satyrs Ausdruck musikalischer Inspiration und sinnlicher Freiheit, in „The Anatomy of Rock“ (posthum herausgegeben), hatte Morrison geschrieben: „Ich lernte den Geist der Musik kennen. Rennend, sah ich einen Satan/ oder Satyr²⁰, sich bewegen/ neben mir, ein fleischlicher Schatten/ meiner geheimen Gedanken. Rennend/ wissend. (...)“²¹

¹⁶ Sciarrino, Salvatore: Carte da suono (1981-2001). Roma-Palermo: Cidim-Novecento, 2001, S. 201, zit. nach Misuraca, Pietro: Salvatore Sciarrino. The Sicilian Alchemist Composer, in: Interdisciplinary Studies in Musicology 12, 2012, S. 74

¹⁷ Misuraca, Pietro: Salvatore Sciarrino, S. 76

¹⁸ Sciarrino, Salvatore: Carte da suono (1981-2001). Roma-Palermo: Cidim-Novecento, 2001, S. 180, zit. nach P. Misuraca, S. 78

¹⁹ vgl. dazu das Interview auf der persönlichen Webseite des Komponisten: www.salvatoresciarrino.eu (Stand: März 2020)

²⁰ Der Zusammenhang zwischen Dionysos und Pan und damit auch die Nähe zum „Satanischen“ ist bereits in Philostrats „Eikones“ (1,14 Semele-Mythos) sehr deutlich angelegt, mit dem „ἄκουε Πανός“. In diesem Zusammenhang möchte ich zusätzlich auf einen der spannendsten Romane zu dem Thema verwiesen, der 1992 entstanden ist: Es handelt sich um den Debutroman einer inzwischen sehr, sehr bekannt gewordenen Schriftstellerin, der Amerikanerin Donna Tartt, die mit der „Geheimen Geschichte“ (original: The Secret History) ihre Pan-Version, noch viel deutlicher aber die Geschichte von den Dionysosmysterien in einem amerikanischen College verankert und das Ganze in große Nähe zum Satanischen bringt.

²¹ Jim Morrison, The Anatomy of Rock (Schluss):

„I met the
spirit of Music“

Die Metal Band „Satyricon“, mit dem Sänger „Satyr“ führte diese Tradition, mit weiteren Implikationen, Ende der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts weiter.

Das Bild der Syrinx wurde von der kanadischen Rockband „Rush“ 1976 aufgenommen, in dem Album „2112“. In diesem Album werden die „Temples of Syrinx“ besungen, mit den „Priests of the Temples“, die in ihrem Egalitätswahn alles kontrollieren wollen. In der Beschreibung des Albums wird auch ganz kurz auf den Namen Syrinx verwiesen: „In Greek mythology, Syrinx is a water nymph who was transformed into a set of pan pipes, and, effectively, the comic booklet represents the Temples with the shape of pan pipes. The computerized nature of ‚The Priests‘ system, was a concept envisioned by Neil Peart (...).“

Und das ist die Stelle, die ich für die Überlegungen in diesem Aufsatz ganz besonders interessant finde:

„The massive grey walls of the Temples rise from the heart of every Federation city. I have always been awed by them, to think that every single facet of every life is regulated and directed from within! Our books, our music, our work and play are all looked after by the benevolent wisdom of the priests...‘
We’ve taken care of everything
The words you read, the songs you sing
The pictures that give pleasure to your eyes
It’s one for all and all for one
We work together, common sons
Never need to wonder how or why (...).“²²

Möglicherweise ist die Spekulation zu groß, wollte man neben den Anklängen an das ‚Böse‘ auch noch auf die als verquer dargestellte Vision der Priester eingehen, mit dem „one for all and all for one“ (Pan als Allgott), auch deshalb, weil ich den Gedanken nicht durch weitere Quellen beweisen kann. Auf jeden Fall ist die Nennung der Nymphe Syrinx hier in alten, aber ganz neuen Zusammenhängen faszinierend: Syrinx steht als Symbol für die Kunst, zunächst einmal für eine Kunst, die – wie Ovid im 11. Buch der „Metamorphosen“ es bereits

An appearance of the devil
on a Venice canal.
Running I saw a Satan
or Satyr, moving beside
me, a fleshing shadow
of my secret mind. Running.
Knowing.

The day I left the beach

a hairy Satyr running
behind & a little to the
right.

In the holy solipsism
of the young (...)

²² Rush 2112; Songwriter: ALEX LIFESON, GEDDY LEE, NEIL ELWOOD PEART; © OLE MEDIA MANAGEMENT LP

herausgearbeitet hat – nicht die anerkannte, etablierte Kunst ist, bei 2112 wird dieses Bild jedoch plötzlich auf neue Ebenen transportiert: Da sind die Priester der Syrinx plötzlich die Reaktionären, diejenigen, die alles zu kontrollieren versuchen und in einem sinnlosen „Alles-Eins-Wahn“ die Menschheit drangsaliieren.

Dass dieses letzte, mit Pan immer wieder eng verbundene Motiv, auch ganz anders gesehen werden kann, soll mein letztes musikalisches Beispiel zeigen. Der isländische Komponist Jóhann Jóhannsson (1969 – 2018), mit zahlreichen Hollywood-Produktionen sehr erfolgreich, hat 2008 in dem Album „Fordlandia“ ein missglücktes Experiment von Henry Ford in den brasilianischen Wäldern beschrieben und in diesem Album den Songtext „The Great God Pan Is Dead“²³, eine Klage über den Tod des großen Pan, aufbauend auf ein Gedicht von Elizabeth Barrett Browning (19. Jahrhundert), eingefügt. Nur wird seine Klage über den Tod des großen Pan nicht zu einer Klage über den Untergang des Heidentums, sondern zu einer Klage über den Tod des Naturgottes Pan, über den Untergang ursprünglicher Lebensformen. H. Ford wollte in den brasilianischen Wäldern eine Modellstadt für die Arbeiter aufbauen, die Kautschukplantagen für den Gummiverbrauch in Fords Autofabriken anlegen sollten, und ist kläglich gescheitert, weil seine Vorstellungen von einer (kontrollierten) Idealstadt mit einer kontrollierten Massenproduktion nicht geteilt werden konnten. Insofern nimmt dieses Lied über den Tod des großen Pan auch ganz neue Panvorstellungen auf, die mit Pan Ideale einer unberührten, kaum lärmumtosten Natur verbinden.

In meiner Dissertation bin ich auch auf diese Assoziationen kurz eingegangen.²⁴

Was ich hier aus Zeitgründen/ Platzgründen nicht mehr machen kann, aber trotzdem nicht ganz unerwähnt lassen möchte, sind weitere Pan-Vorstellungen und Pan-Assoziationen, die für diese Mythenrezeption im 19. und 20. Jahrhundert nicht ganz unwichtig geworden sind.

Dabei geht es um die Verkehrung des oben genannten Plutarchzitats in „Es lebt der große Pan“ (bei Heinrich Heine, H. v. Hofmannsthal, O. J. Bierbaum, K. Hamsun, G. Heym, G. Trakl), um die Suche nach der verlorenen Einheit (bei O. J. Bierbaum, O. Loerke), um die Vermischung von Pan und der Arkadienidee über die panische Landschaft (G. Hauptmann, E. Kästner, W. Jens), über die vermeintlich panische Idylle (E. Wiechert, A. Schmidt), über die panische Stunde (I. Bachmann, M. L. Kaschnitz²⁵) und um die Pan-Gestalt als Rollenvermittlerin (Schrecken des Pan: E. Langgässer, M. Saalfeld; Das faunische Element: P. Rühmkorf, G. Sebestyén; Pan und Syrinx/ Die Rezeption der Rezeption: B. Strauß, D. Wellershoff).²⁶

Jörg Robert hat im Artikel Pan-Rezeption (Pauly-Wissowa) angeführt: „Anders als in der Literatur behält P. (= Pan) in der Musik seine Bedeutung als Identifikations- und Reflexionsfigur der Kunst bis in neuere Zeit.“²⁷

²³ Jóhannsson hat einen weiteren Track seines Albums mit dem Untertitel „lo Pan“ belegt – das ist der Teil, in dem der (aus verschiedenen Gründen missglückende) Aufbau der Kautschukplantagen musikalisch nachvollzogen wird.

²⁴ M. Adami, Der große Pan ist tot!?, S. 206 - 210

²⁵ In diesem Zusammenhang möchte ich nur darauf verweisen, dass die zweite Frau von Dieter Schnebel eine Tochter von M.L. Kaschnitz war.

²⁶ vgl. dazu M. Adami, Der große Pan ist tot!?, Innsbruck 2000

²⁷ Robert, Jörg: Artikel Pan in: Der neue Pauly, Suppl. 5: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, hrsg. von Maria Moog-Grünwald, Stuttgart-Weimar: Metzler, 2008, S. 543

Das ist insofern zu stark zusammengefasst, weil gerade diese Rezeptionslinie auch für die Literatur nachweisbar ist und auf der anderen Seite die vielfachen Assoziationen in der Musik zu reduziert dargestellt sind.

Gerade auch in den Musikbeispielen ließen sich zahlreiche, ganz unterschiedliche Aufnahmemöglichkeiten feststellen.

Eine hochinteressante Variante möchte ich am Ende dieser Ausführungen noch kurz erwähnen: nämlich die Panfigur – in ihrer Brechung²⁸ der Darstellung. Und eine der faszinierendsten scheint mir die Ironisierung zu sein: Bereits um die Jahrhundertwende gibt es zahlreiche Beispiele für diese Entwicklung, ich nenne nur C. Morgensterns Gedicht „Der beleidigte Pan“ (aus: Phanta's Schloß)²⁹ oder O. J. Bierbaums Pantomime „Pan im Busch“, vertont von dem österreichischen Komponisten Felix Mottl, man könnte diese Brechungen aber auch bei S. Sciarrino sehen, oder in einem Genus, das ich bisher überhaupt noch nicht angesprochen habe, das aber auch nicht uninteressant mit Blick auf die Musik wäre: nämlich das Genre Film. In diesem Zusammenhang erwähne ich nur 2 Filme: „Pans Labyrinth“ (2006), im spanischen Original „El laberinto del fauno“ (was ins Amerikanische schlecht übersetzt werden konnte, weil „faun“ zu leicht mit „fawn“ zu verwechseln ist und deshalb „Pan“ aushelfen musste, der auch in der deutschen Übersetzung namengebend geblieben ist – auch so lässt sich Rezeption erklären), und der Fantasyfilm „Pan“ (2015).

Im zuerst genannten Film geht es um das faschistische Spanien 1944 und die kleine Ofelia³⁰ (die Mythenvermischung und Mythendurchbrechung hier wäre ebenfalls nicht uninteressant zu verfolgen), die verwunschene Prinzessin eines verlorenen unterirdischen Königreiches, zu dem Pan den Zugang bewacht.

²⁸ Ich halte dieses Element, das – wie bereits erwähnt – bereits in den Metamorphosen zugrunde gelegt ist - für zentral in der Interpretation der Panfigur. Die gesuchten Brechungen sind vielfältig, gehören aber per se zu dieser Figur und scheinen mir wesentlich für die Interpretation und Wiederaufnahme.

²⁹ Auf der Höhlung
eines erstorbenen Kraters
blies heute Pan,
wie Schusterjungen
auf Schlüsseln pfeifen.
Er pfiß «die Welt» aus,
dies sonderbare,
zweideutige Stück
eines Anonymus,
das Tag für Tag
uns vorgespielt wird
und niemals endet.
Oh pfeife doch minder,
teurer Waldgott!
Halt Einkehr, Pan!
Wer hieß Dich denn
unter Menschen gehen? ...

³⁰ Der Name „Ophelia“ taucht zum ersten Mal in Jacopo Sannazaros Schäferdichtung „Arcadia“ um 1500 auf.

Der zweite Film baut auf der Peter-Pan-Tradition auf, die ebenfalls auf den antiken Pan zurückgeführt werden könnte³¹, der nun „Nimmerland“ retten muss.

Die Beschäftigung mit der Filmmusik in diesem Zusammenhang – und in ihrer besonderen illustrativen Ausformung - ist auch nicht uninteressant, aber an dieser Stelle leider nicht mehr zu bewältigen.

Dass der italienische Zeichentrickanimator und Filmregisseur Bruno Bozzetto in seinem Film „Allegro non troppo“ (1976) u. a. Debussys „L’après-midi d’un faune“, Vaslav Nijinskys Ballett und Walt Disneys „Fantasia“ für eine Parodie der menschlichen Evolution nutzt, ist wahrscheinlich das gewaltigste und amüsanteste Beispiel für die mehrfach zitierten Brechungen in der Aufnahme des Mythos.

Ich entlasse Sie mit diesen Andeutungen, weil es mir wichtig war, die Vielfalt der Ansätze, die mit der Panfigur bis heute verbunden sind, zumindest in kurzen Verweisen deutlich zu machen – meiner Ansicht nach gehört die Beschäftigung mit der Rezeption, bewusst an einzelnen Beispielen deutlich gemacht – wesentlich zu einem modernen, zeitgemäßen Latein- und Griechischunterricht und hilft „Texte“ im weitesten Sinn zu „lesen“, zu deuten, zu interpretieren, eine Kompetenz, die in unserer Zeit zunehmend verloren geht. Dagegen muss zumindest Schule etwas tun. Davon bin ich ganz fest überzeugt.

³¹ Vgl. dazu das Interview (Thomas Macho interviewt Frank Mayer) auf https://www.deutschlandfunkkultur.de/zwischen-wagemut-und-vergessen.954.de.html?dram:article_id=243806 (Stand: März 2020)