

The following needs to be provided to UBY

ILLiad Transaction Number: 1065273

ILL Number: 105633570

Call Number: PC 3 .R73

Location: HAYDEN JOURNALS 1(1947)-4(1951), 8(1957)-42(1991), Index 1(1947)-25(1974)

Journal Title: Romanistisches Jahrbuch.

Article Author: K. Heitmann

Article Title: 'Typen der Deformierung antiker Mythen im Mittelalter am Beispiel der Orpheussage'

Journal Vol: 14 Journal Issue:

Journal Month: Journal Year: 1963

Article Pages: 45 - 77

Odyssey: illiad.lib.byu.edu

Email: ill@byu.edu

Notice: This material may be protected by Copyright Law (Title 17 U.S.C.).

110 'S' barcod

117 - Lange 9

Typen der Deformierung antiker Mythen im Mittelalter

Am Beispiel der Orpheussage

VON KLAUS HEITMANN

Das Interesse an den antiken Mythen ist im Mittelalter immer so groß gewesen wie das Interesse an den antiken Dichtern, die sie erzählten. In der karolingischen Renovatio des 9. Jhs. besann man sich wieder mit Freude auf die alte Poesie, und eben damals kamen auch die alten Götter und Heroen wieder zu literarischen Ehren. Noch fruchtbarer für die Wiederbelebung der antiken Mythologie war dann der Klassizismus des späteren 11. und 12. Jhs., einmal deshalb, weil unbestrittener Liebling jener Zeit Ovid, der größte Mythenerzähler des Altertums, war, und sodann, weil der Humanismus des 12. Jhs. über den des 9. Jhs. mit dessen beflissenem, aber etwas passivem Kopieren¹⁾ hinweg zu lebendiger imitativer Neuschöpfung gelangte.

Es waren verschiedene, nicht immer leicht zu trennende Motive, die den Gebildeten des Mittelalters, vor allem des späteren, zu angelegentlicher Beschäftigung mit den Fabeln Ovids und der anderen Mythologen inspirierten. Die schlichte Lust an der Unterhaltung, die diese Art von Literatur in so viel reichem Maße als jede andere aus dem Altertum erhaltene bot, dürfte sich jeweils als erstes und frühestes eingestellt haben. Wir wissen aus den Zeugnissen Walters von Speyer (984) und Froumunds von Tegernsee (ca. 1003—1008), daß man die Lektüre von Geschichten wie der von Orpheus und Eurydike an den Anfang der Studien setzte, weil sie offenbar den Schülern das Studium am ehesten schmackhaft machten. Für den Grammatikunterricht der höheren Stufen wie für die gereifere Dichtung boten dieselben Erzählungen zusammen mit den Heiligenlegenden den dankbarsten Stoff zu rhetorischen und metrischen Stilübungen, den sogenannten *dictamina metrica*. Und schließlich galten vor allem seit dem 12. Jh. die heidnischen Mythen als *integumenta*, als Verschleierungen tieferer moralischer und geistlicher Gehalte²⁾.

Angesichts all dieser vielfältig begründeten Anteilnahme an den alten Sagen ist es nun eigenartig, daß sie in den mittelalterlichen Texten häufig

1) Vgl. E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960, S. 82 f. Auf den Sprachgebrauch dieser Arbeit berufen wir uns übrigens, wenn wir gelegentlich „klassisch“ im Sinne von „antik“ verwenden. Vgl. dazu auch schon den Titel der für unsere ganze Fragestellung sehr bedeutsamen Studie Panofskys (zus. mit F. Saxl), *Classical Mythology in Medieval Art*, in *Metropolitan Museum Studies* IV 2 (1933) S. 228 ff.

2) Vgl. zu all dem Verf., *Orpheus im Mittelalter*, in *Archiv für Kulturgeschichte* 45 (1963), Heft 3.

von den überlieferten Erzählinhalten abweichen, ja gelegentlich bis zur Unkenntlichkeit entstellt wiederkehren. Dieses Phänomen der Deformierung³⁾ antiker Mythen im Mittelalter einmal systematisch und im Zusammenhang zu untersuchen, um so zu den Gründen der Entstellungen vorzustoßen und von dieser genetischen Analyse her eine klassifizierende Übersicht über die wichtigsten Deformationstypen zu gewinnen, wäre eine wichtige Aufgabe. Zu ihrer Lösung beizutragen, ist das Ziel der vorliegenden Untersuchung. Sie unternimmt es, den Fragenkomplex an Hand eines einzigen markanten Beispiels, und zwar dem des Nachlebens der Erzählung von Orpheus, dem thrakischen Sänger, zu entwickeln. Eine solche exemplarische Beschränkung hat den Vorteil, daß sie ein durch und durch homogenes Studienmaterial liefert. Sie empfiehlt sich um so mehr, als wir auf Grund parallel angestellter Untersuchungen den Eindruck haben, daß die Einbeziehung weiterer Mythenstoffe keine zusätzlichen, bedeutsamen Gesichtspunkte ergeben würde. Immerhin sind wir uns bewußt, daß die Studie infolge dieser ihrer Begrenzung Einzelforschung bleibt und nicht den Anspruch erheben darf, das Thema auszuschöpfen.

Auf ein Referat der allbekannten Geschichte von Orpheus, der die belebte und die unbelebte Natur bezauberte und der sich sogar die Geister der Unterwelt zu Willen machte, kann hier verzichtet werden. Zu erwähnen sind aber kurz die wichtigsten Quellen, die dem Mittelalter hierfür zur Verfügung standen⁴⁾: Ovids *Metamorphosen* (Buch 10 und 11), Vergils *Georgica* (Buch 4), die *Consolatio philosophiae* des Boethius (Buch 3 Metr. 12), die allegorische Mythendeutung seines Zeitgenossen Fulgentius von Ruspe, die sog. *Mythographi Vaticani* I—III, von denen der zweite mit Remigius von Auxerre († ca. 908), der dritte vielleicht mit dessen Schüler Alberich zu identifizieren ist, und endlich ein vielgelesenes Schulbuch: die anonyme *Ecloga Theoduli* (wohl 10. Jh.). Dazu kamen — nicht minder einflußreich — die zahlreichen mittelalterlichen Kommentare zu Ovid, Boethius und Theodul, die zwar größtenteils ungedruckt und schwer zugänglich sind, die man aber ihrer Bedeutung für den Leser des Mittelalters wegen doch nicht, wie es in der modernen Nachlebenforschung fast durchweg geschieht, übergehen kann. Schließlich war natürlich jede aus diesen Quellen abgeleitete Paraphrase der Geschichte ihrerseits wieder Quelle für spätere Bearbeitungen.

Unter den zahlreichen Deformierungen des Orpheus-Stoffes lassen sich — im Vorgriff auf die Ergebnisse unserer Untersuchung — drei große Gruppen unterscheiden: die Mißverständnisse des Mythos, die Anverwandlungen des Mythos und die Proteste gegen den Mythos.

Mißverständnisse pflegen besonders dort zu entstehen, wo es an der für souveräne Erfassung erforderlichen intellektuellen Schulung mangelt,

3) Wir brauchen kaum zu bemerken, daß wir den Terminus „Deformierung“ ohne jeden negativen Akzent, vielmehr im Sinne von „Änderung eines gegebenen Originals“ ganz allgemein gebrauchen.

4) Zum Folgenden wie auch zu den im Rahmen der Studie später zu zitierenden Kommentaren und Übersetzungen eingehend Verf., a.a.O.

wo es an philologischer Ausbildung, an Methodik und Sachwissen gebricht. Unzulänglichkeiten dieser Art lassen die mittelalterlichen Literaten immer wieder erkennen.

Sehr ins Gewicht fielen neben anderem Unkenntnis, Gleichgültigkeit und Naivität im Umgang mit fremdem Sprachgut und in der Rezeption von Textüberlieferungen; Faktoren, die im Zusammenwirken gleich die Namen der Sagenhelden bzw. deren antike Etymologien defigurierten. Die wahre Herkunft des Namens „Orpheus“ war schon der Antike unbekannt. Dafür verfiel Fulgentius auf die phantastische Ableitung von *ὥραία φωνή* (eig. „reife Stimme“) bzw. *oreafone* (mit dem spätgriechischen Wandel *ai* > *e*): „Orpheus enim dicitur oreafone, id est optima vox“⁵). Das wird vom frühen Mittelalter übernommen. Johannes Scottus († um 870) schreibt in seinem Martianus-Capella-Kommentar: „Orpheus [...], hoc est ὄριος φωνή, id est optima vox“. Selbst er, der größte Gräzist unter den Humanisten des 9. Jhs., verballhornt also schon, so zeigt sich hier, die griechischen Wörter und Endungen⁶). Seine Autorität bewirkte, daß bei den Späteren, des Griechischen gar nicht mehr Kundigen, diese Variante nun neben der originalen Schreibweise des Fulgentius weiterlebte, welch letztere unabhängig davon auch sonst noch verstümmelt wurde. Remigius von Auxerre bietet, ebenfalls zu Martianus Capella, einmal: „Orpheus dicitur quasi oreaphonu, id est pulcra vox“, und das andere Mal: „OPIOC FONOI, id est pulcra vox“⁷). Von seinen Zeitgenossen schreiben der anonyme Verfasser der *Musica enchiridis*: „oreaphone, id est optima vox“⁸) und Regino von Prüm († 915): „oreon phone, id est optima vox“⁹). Wie man sieht, hat sich die gewiß absurde, aber eben antike Etymologie während der karolingischen Renaissance zwar mit Fehlern durchsetzt, jedoch im großen und ganzen bewahrt. Der Kontakt mit der Tradition und mit dem griechischen „Etymon“ blieb wenigstens einigermaßen erhalten, selbst dort, wo man es nicht mehr verstand. Getreu ist auch noch im humanistischen 12. Jh. (um 1125) die Wiedergabe durch den Boethius-Kommentator Wilhelm von Conches: „orea phone, id est optima vox“¹⁰). Im

5) *Mitol.* III 10 (ed. Helm, S. 77).

6) *Iohannis Scotti Annotationes in Marcianum*. Hrsg. v. C. E. Lutz, Cambridge, Mass. 1939, S. 193 (zu Mart. Cap. ed. Eyssenhardt, S. 339). Es bleibt freilich ein Rest von Zweifel, ob Lutz hier wirklich die originale Schreibweise des Johannes bietet.

7) So die Pariser Hss. Par. lat. 8675, 75 v und 8786, 135 r.

8) *Migne, Patr. lat.* 132, 981.

9) *Scriptores ecclesiastici de musica*. Hrsg. M. Gerbert, I, St. Blasien 1784, S. 246.

10) Ch. Jourdain, *Des commentaires inédits de Guillaume de Conches et de Nicolas Triveth sur la Consolation de la Philosophie de Boèce*, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale et autres bibliothèques* XX, 2 (1862) S. 80. Ähnlich („orea phone [...] i. e. bona vox“) Bernhard Silvestris in seinem *Aeneis-Kommentar*, hrsg. v. G. Riedel, Greifswald 1924, S. 54. Anders, aber ebenfalls rein aus dem Griechischen heraus etymologisiert der in der Hs. des Vatikans Vat. lat. 919 (203 v) enthaltene anonyme Boethius-Kommentar: „Orpheus quasi ortophonos, id est rectus sonus“ (12. Jh.).

Verlauf des 13. Jhs. nun aber schwand hier wie auch sonst jegliches Empfinden, selbst das wenige, das sich bisher immerhin noch bewahrt hatte, dafür, daß originales fremdes Sprachgut allen Schwierigkeiten des Begreifens zum Trotz respektiert, vor allen Dingen jedoch als solches erfaßt werden muß. Die Namensinterpretationen der spätmittelalterlichen Gebildeten, vor allem der französischen, lassen sich etwas paradox als gelehrte Volksetymologien charakterisieren: man deutete das unverständlich Gewordene jetzt um, und zwar mit den Mitteln der vertrauten, eigenen Sprache — nämlich des gelehrten Mittellatein. Die auf einer neuartigen, verstärkt unreflektierten Geisteshaltung beruhende Entfremdung den originalen griechischen Überlieferungen gegenüber fällt eigentümlicherweise in eben die Zeit, da dieses griechische Geisteserbe andererseits in mächtigem Strom dem Abendland neu zuzufießen begann¹¹). Die ersten Anfänge der originalwidrigen Banalisierung reichen, jedenfalls für unser Beispiel, bis in die zweite Hälfte des 12. Jhs. zurück. Damals brachte der Oviderkklärer Arnulf von Orléans die erste Silbe von „Orpheus“ mit lat. *os/oris* in Zusammenhang: „Orpheus dictus est quasi orephonos id est ore sonans“¹²). Einmal geschaffen, tradierte sich eine derartige Auslegung unbesehen von einem Interpreten zum anderen. Wir finden sie wieder in dem anonymen, scholastischen, frühestens der 1. Hälfte des 13. Jhs. entstammenden Theodul-Kommentar der Leipziger Inkunabel von 1492: „Orpheus dicitur ab ore et phonos grece quod est sonus latine et sic Orpheus dicitur quasi ore sonans“¹³); dann etwa in einer Glosse zu Boethius in der Pariser Handschrift Par. lat. 11856 (14. Jh.): „Dicitur enim quasi oris fanos“¹⁴). Ja, man begnügte sich nicht mit Erklärungen aus dem Lateinischen. Man griff sogar auf die Vulgärsprache zurück. Die erste Silbe des Namens legte sowohl dem Französisch- wie dem Italienisch- und dem Spanischsprechenden das jeweilige Derivat aus lat. *aurum* (*or, oro*) nahe. In Frankreich kam hinzu, daß seit dem 13. Jh. sich der (sekundär aus *al* vor Konsonant gebildete) Diphthong *au* zu *o* vereinfachte¹⁵), was sich auf das *au* in der ja seit jeher vom Französischen bestimmten Aussprache des gelehrten Latein auswirkte, so daß sich also im Spätmittelalter auch von *aurum* aus sofort die Assoziation zu „Orpheus“ einstellte. Aus „Orpheus“ wurde damit in der Romania „goldene Stimme“, „goldener Mund“ und ähnliches, um so eher und sicherer, als ohnehin seit der Antike Bezeichnungen wie *chrysostomos*, *os aureum* zu den geläufigsten Ehrentiteln für auszuzeichnende Dichter gehörten¹⁶). Das

11) Vgl. B. Bischoff, *Das griechische Element in der abendländischen Bildung des Mittelalters*, in: Byzant. Zeitschr. XLIV (1951) S. 55.

12) F. Ghisalberti, *Arnolfo d'Orléans, un cultore di Ovidio nel sec. XII*, in: Mem. del R. Ist. lomb. di sc. e lett., Cl. di lett., sc. mor. e stor., Ser. III, XXIV (1932) S. 222.

13) 38 v.

14) 81 r.

15) P. Fouché, *Phonétique historique du français*, II, Paris 1958, S. 300.

16) Näheres bei P. Lehmann, *Mittelalterliche Büchertitel* (Sitzungsber. der Bay. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl., Jg. 1948, H. 4), S. 37 ff. Vgl. auch die Bemerkungen über die Metallskala in der Bewertung von Autoren bei E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 21954, S. 261 Anm. 1, 268, 458, 460.

früheste Beispiel hierfür fanden wir in der altfranzösischen Boethiusübersetzung eines Anonymus aus der Bourgogne etwa der 1. Hälfte des 13. Jhs.: „Orpheus dit autant cumme voix d'or“¹⁷⁾. Ein späteres bietet der Boethius-Kommentar des Mysteriendichters Arnoul Greban (Mitte 15. Jh.): „Orpheus quasi aurea phanes id est aureum lumen“¹⁸⁾. Vom Italienischen her argumentiert Boccaccio: „Orpheus quasi aurea phones“¹⁹⁾; vom Spanischen her noch Ende des 16. Jhs. (1585) Juan Pérez de Moya in seiner *Philosophia secreta*: „Orfeo, que quiere decir auroáfonos, esto es, sonido dorado“²⁰⁾, wobei weder im einen noch im anderen Fall die Nennung der lateinischen Form *aurea* bzw. *aurora*- irreführen darf. — Parallel entwickelte sich auch die Erklärung des Namens der Eurydike. Fulgentius hatte hierfür „profunda diiudicatio“ ($\epsilon\upsilon\delta\upsilon\varsigma + \delta\acute{\iota}\kappa\eta$) vorgeschlagen und blieb damit bis ins 12. Jh. hin maßgebend. All die genannten Autoren des Frühmittelalters — Johannes Scottus, Remigius, der Verfasser der *Musica enchiridis*, Regino²¹⁾ — schlossen sich ihm an. Noch Arnulf von Orléans folgt ihm. Aber dann tritt auch hier zu einem schon lange bestehenden Unverständnis der antiken Vorlage die Gleichgültigkeit ihr gegenüber hinzu. Man griff wieder unbedenklich zum Lateinischen, indem man einerseits den Anfang (wieder im Anschluß an *aurum*, daher „Auridicem“)²²⁾, andererseits das Ende des Namens (als $\epsilon\upsilon + radix$)²³⁾ trivialisierte; ja auch sogar erneut zur Volkssprache, indem man die altfranzösische Lautung „Euridice“, wie es scheint, mit den Formen von *dire* in Verbindung brachte: „Euridice est bien disantz“²⁴⁾. Was hier überall mangelt, die Berücksichtigung des Griechischen und der Respekt vor den genuinen klassischen Überlieferungen, waren Voraussetzungen, die später der italienische Humanismus schaffen sollte. Doch brauchte die Umgewöhnung auch dort ihre Zeit. Noch einem Bahnbrecher des neuen Antikeverständnisses wie Boccaccio, der wieder Griechisch studiert hatte und von dem man Besseres hätte erwarten dürfen, fiel, wie wir sahen, zur Herleitung des Namens „Orpheus“ nichts anderes als das naive spätmittelalterliche Schema ein.

17) Hs. Wien 2642,53 v. Bei der Übersetzung handelt es sich um Nr. I der Übersicht von A. Thomas — M. Roques, *Traductions françaises de la Consolatio philosophiae de Boèce*, in *Histoire littéraire de la France*, Bd. XXXVII, Paris 1938, S. 419 ff. und Übersicht S. 545. Zur Erleichterung der Identifizierung übernehmen wir künftig für die afrz. Boethius-Versionen die Bezifferung von Thomas-Roques.

18) Par. lat. 9323,95 r.

19) *Genealogie deorum gentilium*, V 12. Hrsg. v. V. Romano, I, Bari 1951, S. 244.

20) Ausg. Madrid 1928, II, 185. Eine Entsprechung noch aus dem 17. Jh. bringt H. N. Bershas, *Puns on Proper Names in Spanish*, Detroit 1961, S. 81.

21) Johannes Scottus, 192; sonst jeweils a.a.O. Besondere, aber ebenfalls griechische Wege geht wieder der Anonymus des Vat. lat. 919 im 12. Jh.: „eu id est bonum, ridices id est iudicium“ (dies ein typischer Fall für falsches Auseinanderschneiden nur halb verstandener Komposita; vgl. Bischoff, a.a.O. S. 51).

22) So z. B. der anonyme Theodul-Kommentator der Marburger Hs. 49 (15. Jh.), 245 r.

23) So z. B. der Ovid-Glossator des Vat. lat. 1479 (14. Jh., zit. bei Ghisalberti).

24) Hs. Wien 2642,53 v.

Nicht nur die Etymologie des Namens „Orpheus“, sondern sogar dieser selbst konnte im Mittelalter den Kontakt mit der antiken Vorlage verlieren, und zwar in dem Maße, daß aus der einen Sagengestalt zwei wurden. Nehmen wir den Fall jenes rätselhaften Artefius, der seit dem 13. Jh. in der wissenschaftlichen und alchemistischen Literatur auftritt. Ristoro d'Arezzo erwähnt in seiner *Composizione del mondo* (1282) „lo grande Artefio filosofo miracoloso, del quale è posto ch'egli intendea le voci degli uccelli e degli altri animali“, der nicht nur Philosoph und der Tierstimmen kundig war, sondern überdies ein so großer Musiker, daß er das ganze Tierreich in seinen Bann zu schlagen wußte²⁵). Die Identität dieses Artefius, unter dessen Namen noch im 17. Jh. vielgelesene alchemistische Texte zirkulierten, ist erst in unseren Tagen enthüllt worden. Ristoros Werk fußt zum größten Teil auf lateinischen Versionen arabischer Autoren, und eben eine solche, so hat sich ergeben²⁶), liegt auch dem gerade zitierten Abschnitt zugrunde. Der betreffende arabische Text handelte von Orpheus und der Macht seines Gesanges, aber offensichtlich in einer Weise, die dem Original der Sage in mehr als einer Hinsicht Gewalt antat. Bei ihrer geringen Kenntnis des griechisch-römischen Altertums verwechselten die Araber den thrakischen Sänger mit Apollonios von Tyana, dem spätantiken Wundertäter, und machten überhaupt aus ihm den Magier und Alchemisten, als der er dann in Orient und Okzident fortlebte. Die neuen Attribute entstellten die Sagenfigur bereits erheblich; doch wäre sie noch wiederzuerkennen gewesen, hätte es, wie im Falle anderer morgenländischer Fassungen des Mythos²⁷), mit dieser einen,

25) Hrsg. v. E. Narducci, Roma 1859, S. 113.

26) G. Levi della Vida, *Something more about Artefius and his Clavis Sapientiae*, in *Speculum* XIII (1938) S. 80 f.

27) Als Beispiel für solche dem islamischen Orient entlehnte unklassische, den Namen des Orpheus aber bewahrende Geschichten zitieren wir die folgende: „Dicunt alii [sc. philosophi] [...] quod Orpheus dixit: ‚Imperatores me invitant ad convivium, ut ex me se delectent; et ego quidem condelector ex ipsis, cum quo velim animos eorum flectere possim, sicut de ira ad mansuetudinem, de tristitia ad laetitiam, de avaritia ad largitatem, de timore ad audaciam. Hic est ordinatio organicorum musicorum atque vini circa sanitatem anime.‘“ Dies referiert Constantinus Africanus (ca. 1015–1087), der verdienstvolle Vermittler orientalischer Medizin im Abendland (vgl. über ihn L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science During the First Thirteen Centuries of Our Era*, I, London 1923, S. 745 ff.) in seinem *Viaticum peregrinantis* (zit. nach *Opera parva omnia Abubetri filii Zachariae filii Arasi*, Lyon 1511, XII v), das eine Übersetzung aus dem Arabischen des Aḥmad ibn Ibrāhīm ibn al Jazzār darstellt (in den Drucken falsch zugeschrieben, vgl. M. Stein-schneider, *Die europäischen Übersetzungen aus dem Arabischen bis Mitte des 17. Jhs.*, Graz 1956, S. 11, 94). Diese Anekdote von Orpheus beim Bankett der Feldherren, deren Entstehung aufzuklären bleibt, verbreitete sich im ganzen Abendland. Wir begegneten ihr in der *Ars musica* des Spaniers Johannes Aegidius von Zamora (13. Jh.; Gerbert, a.a.O. II, S. 392 f.), dem *Sophologium* des Franzosen Jacques Le Grand (von 1406; Ausg. Paris 1516, XIV r) wie in dem Traktat *De musica* des Deutschen Adam von Fulda (von ca. 1490–91; Gerbert, a.a.O. III, 334). Orientalisierungen antiker Mythen in der Literatur wie die von uns erwähnten erinnern lebhaft an

durch die Arabisierung des griechischen Orpheus bedingten Verzerrung ein Bewenden gehabt und wäre nicht im Zusammenhang mit der Latinisierung des arabischen Orpheus eine zweite gefolgt. Machte die erste Deformierung die Geschichte der Sagenfigur unkenntlich, so die zweite ihren Namen. Was passierte, errät man, sobald man weiß, daß sich in arabischer Schrift „Orpheus“ und „Artefius“ fast gleich sehen. Ein inkompetenter abendländischer Übersetzer, der die Zeichen auf gut Glück interpretierte, löste sie falsch auf²⁸⁾, und das Ergebnis war die Geburt eines heimlichen Doppelgängers des Orpheus, der sich mit ihm in bestimmte markante Züge wie die von Ristoro genannte Macht über die Tiere teilte²⁹⁾.

Wie die Namensformen litt auch der Text der Geschichte. Was sich besonders korumpierend auswirkte, war der häufig vollständige Mangel an dem, was wir modern als textkritische Methode bezeichnen würden. Namentlich im Frankreich des ausgehenden Mittelalters verzichteten Kopisten und Kommentatoren selbst angesichts ganz unverständlich gewordener Passagen weithin darauf, zuverlässige Texte zu kollationieren und den richtigen Traditionen nachzuspüren. Davon wurde unter anderem die Überlieferung des weitverbreiteten, ca. 1091—1099 entstandenen Kommentars Bernhards von Utrecht zur *Ecloga Theoduli* betroffen³⁰⁾. Die auf ihm aufbauenden Theodul-Erklärer pflegten so zu verfahren, daß sie die in der Ekloge nur angedeutete Geschichte von Orpheus und Eurydike zunächst ausführlich erzählten, und zwar in der erweiterten Fassung des Vergil. Dieser führt bekanntlich als dritte Figur der Handlung den Liebhaber Aristaios ein, den Verfolger, vor dem fliehend Eurydike zu Tode kommt; eine Figur, die die maßgebenden

Parallelen aus der Kunstgeschichte: vgl. E. Panofsky—F. Saxl, *Classical Mythology in Medieval Art*, a.a.O. S. 238 ff.; J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1961, S. 153 ff.

28) Über solche Verballhornungen griechischer Eigennamen durch Transkription erst in arabischer und dann in lateinischer Schrift prinzipiell L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I, Heidelberg 1919, S. 453 ff.

29) Zu erwähnen ist an dieser Stelle vielleicht noch, daß neben „Artefius“ seit dem 16. Jh. auch Orpheus selbst eine Rolle im alchemistischen Schrifttum spielte, freilich nicht als „Autor“, sondern als symbolisch ausgelegte Sagengestalt. Wir begnügen uns damit, auf einige der alchemistischen Deutungen der Orpheus-Eurydike-Geschichte lediglich aufmerksam zu machen: N. Valois-P. Nicot, *Le Grand Olympe*, V. 1792 ff. (P. Kuntze, *Le Grand Olympe, eine alchemistische Deutung von Ovids Metamorphosen*, Diss. Halle 1912, S. 40 f.); G. B. Nazari, *Della tramutazione metallica*, II 14, Brescia 1572, S. 127 f.; G. Bracesco, *De Alchemia dialogi* II, Hamburg 1673, S. 231; A. Ricciardo, *Commentariorum symbolicorum tomus II*, Venedig 1591, 107 r — alle aus dem 16. Jh. Noch aus dem 18. Jh. lassen sich Beispiele beibringen: etwa A. J. Pernety, *Les Fables égyptiennes et grecques dévoilées et réduites au même principe*, II, Paris 1758, S. 145 ff. Über das Nachleben antiker Mythen in der Alchemie scheint noch nicht gehandelt worden zu sein.

30) Über dessen Überlieferungsgeschichte wie auch zu den anderen in Frankreich zirkulierenden Theodul-Kommentaren fehlt z. Z. noch jegliche Untersuchung. In Ermangelung einer solchen kommt unseren folgenden Ausführungen provisorischer Charakter zu.

anderen Quellen, besonders Ovid, nicht kennen. Auf die Erklärung selbst ließen die Kommentatoren im Anschluß an Bernhard dann eine Allegorie folgen, der entsprechend Eurydike die vor Aristaios, der göttlichen Güte, fliehende und dadurch der Hölle verfallende menschliche Vernunft darstellt, Orpheus dagegen die sie auf den rechten Weg zurückführende Macht der überzeugenden Redekunst³¹⁾. Nun muß an einem bestimmten Punkt der Kommentarüberlieferung in der einleitenden Erzählung des Mythos der Bericht nach Vergil durch den nach Ovid (oder einem mit Ovid übereinstimmenden Gewährsmann) ersetzt worden sein, wobei, was der entscheidende Punkt ist, die Figur des Aristaios ausfiel, den die Allegorie aber nach wie vor voraussetzte. Auf ein so beschaffenes hypothetisches Glied X der Tradition gehen allein von den Handschriften der Pariser Nationalbibliothek nicht weniger als vier (sämtlich Ende 13.—15. Jh.) zurück. Den anzunehmenden Zustand von X bewahrt, wie es scheint, am besten Par. lat. 8259 (15. Jh.)³²⁾. Dessen Kopist unterschlägt den Aristaios in der Erzählung, nennt ihn aber noch in der Allegorie (Orpheus = *eloquencia*, Eurydike = *discrecio*, Aristaios = *divina virtus*). Die Diskrepanz im Personal — hier drei, dort nur zwei Figuren — wäre, wie man meinen sollte, leicht zu beseitigen gewesen und hätte lediglich ein wenig Kenntnis des 4. Buches der *Georgica* oder etwas Bemühen um eine andere, bessere Abschrift des Kommentars erfordert. Aber den Kopisten der drei übrigen Handschriften fehlte es an der einen wie an der anderen Voraussetzung. Keiner von ihnen wußte über den nicht mehr deutlich auszumachenden dritten Akteur des Dramas Bescheid; keiner dachte aber auch daran, die ihm rätselhafte Vorlage zu kollationieren oder sonst zu überprüfen. Die Notwendigkeit, die alte Allegorie mit der neuen, reduzierten Fabel in Einklang zu bringen, lösten sie im einzelnen verschieden, insgesamt jedoch gleichermaßen unbefriedigend mit reinen Vermutungen. Sie alle kennen und nennen den Aristaios auch in der Allegorie nicht mehr und sehen sich gezwungen, für dessen nun vakante Funktion einen neuen Träger zu finden. Par. lat. 8115 (15. Jh.)³³⁾ verfährt hier so, daß er den Haupthelden merkwürdig genug in zwei Personen aufspaltet, Orpheus einer- und einen citharista andererseits, oder auch Orpheus und sein Instrument, die cithara, einander gegenüberstellt, wobei dann citharista bzw. cithara an die Stelle des Aristaios rücken. Was hier schon angelegt ist, die Identifizierung von Orpheus und Aristaios, wird in den beiden übrigen Handschriften, Par. lat. 7537 A (14. Jh.)³⁴⁾ und Par. lat. 15 158 (von 1289)³⁵⁾, vollends durchgeführt. Die erstere davon setzt ohne weiteres sowohl Orpheus = *eloquentia* wie auch Orpheus = *virtus*, während die zweite dieselben beiden Interpretationen immerhin noch durch ein „vel aliter“ unterscheidet. Freilich blieb, wenn man auch den Aristaios ganz tilgte, in all diesen Fällen doch wenigstens noch das

31) Vgl. dazu Verf., a.a.O.

32) 59 v.

33) 35 r.

34) 61 v — 62 r.

35) 24 r — v.

alte Vergilsche Handlungsschema übrig. Nicht tilgen ließ sich ja der Allegorie wegen die Verfolgungsszene als solche. Die Konsequenz davon, daß man den früheren Verfolger wegließ, war, daß die zum Tode der Eurydike führende Szene sich nunmehr zwischen den allein übrigbleibenden zwei Hauptakteuren abspielen mußte. Dabei bekam der alte Mythos ein total verändertes Gesicht: entweder insofern als Orpheus' Musikkunst bzw. sein Instrument personifiziert auftreten, oder — vor allem — insofern als Orpheus zu seinem eigenen Nebenbuhler und Widersacher wird, den Eurydike gleichzeitig liebt und flieht. „Per Euridicen intelligimus discrecionem, per Orpheum eloquenciam. Discrecio enim amica est eloquencie [...]“, lesen wir im Par. lat. 7537 A, und sogleich daran anschließend: „Orpheus, id est virtus, hanc, id est discrecionem voluit ad se attrahere et non potuit.“

Manches Mißverständnis in der Art der bisher besprochenen läßt außer den zugrundeliegenden Unzulänglichkeiten selbst überdies noch die Tatsache erkennen, daß den mittelalterlichen Schreibern durchaus nicht immer das Gefühl für Korruptele in der Überlieferung und das Bemühen um Wiederherstellung der richtigen Lesarten abgingen. Aufschlußreich in diesem Sinne ist z. B. die seltsame Schreibung „Erudix“ statt „Eurydice“, die der anonyme Autor der kurz nach 1315 entstandenen altfranzösischen Boethius-Übersetzung Thomas-Roques VII³⁶⁾ wie auch der später noch zu besprechende Jehan Le Fevre und der lateinisch schreibende Boethius-Kommentator des Par. lat. 11856³⁷⁾ verwenden. Es ist das natürlich eine hyperkorrekte Form, die sich aus einer Mischung von philologischer Unbildung mit philologischem Übereifer erklärt.

Die ganzen Mängel in den philologischen Grundlagen und in der Methode wären nicht zu folgeschwer gewesen, hätte ausreichende antiquarische Gelehrsamkeit die entstehenden Mißverständnisse als solche erkannt und zu korrigieren vermocht. Aber auch an ihr fehlte es. Die antike Mythologie war vielen Gebildeten des Mittelalters nur unvollkommen bekannt. Dafür zeugen die zahlreichen Verwechslungen. Man warf die Mythen immer wieder durcheinander. Bereits die Namen wurden vertauscht, wo irgendwelche Ähnlichkeiten den Anstoß dazu gaben. Der altfranzösische *Roman des Sept Sages* vermennt Orpheus mit dem Flußgott Alpheus, von dem Ovid im 5. Buch der *Metamorphosen* (V. 577 ff.) erzählt³⁸⁾. Dasselbe passiert dem anonymen Hersteller der schon erwähnten Theodulkommentar-Version Par. lat. 7537 A³⁹⁾. Der französische Boethius des Bonaventura de Demena

36) Zu unserem Zitat Thomas-Roques, a.a.O. S. 458.

37) 81 r.

38) *Le Roman des Sept Sages*. Hrsg. v. J. Misrahi, Paris 1933, S. 4.

39) 61 v. — Orpheus und Alpheus wurden gelegentlich auch bewußt zusammengebracht. Manieristisch mit der Namensähnlichkeit spielend konnte man z. B. bei der Beschreibung von Trauerstimmungen den klagenden Orpheus mit dem gewissermaßen in einem Tränenstrom dahinfließenden Flußgott überbieten oder ihn in diesen verwandeln. So verfahren Eustache Deschamps in seinem Nachruf auf Machaut (1377; *Oeuvres complètes*. Hrsg. v. Queux de Saint-Hilaire u. G. Raynaud, I, Paris 1878, S.

(= Thomas-Roques VIII; undatierbar) kontaminiert aus beiden einen Olpheus⁴⁰). Der mittellenglische *Sir Orfeo* bringt, wohl im Anschluß an seine verlorene altfranzösische Vorlage, Eurydike mit der biblischen Herodias zusammen und nennt sie Heurodis⁴¹). Eurydike konnte ihrerseits andere Sagen gestalten um den Namen bringen, so bei Boccaccio, der die Eriphyle, die Gattin des Amphiaraios in *Erudice*, Euridices umbenennt⁴²). Dem Aristaios gibt man den Namen des Königs von Mykene, Eurystheus, was wohl die häufigste der Namensverwechslungen war. Der Boethius-Ausleger des Par. lat. 11856 nennt ihn Euristeus⁴³); Christine de Pisan (1405—1406) Euristus⁴⁴). Im katalanischen Boethius des Pedro Saplana (vor 1375) heißt er Eurist⁴⁵), in dem darauf aufbauenden spanischen des Antonio Ginebreda († 1395) Euriste⁴⁶). Als Euristeo tritt er noch bei Baltasar de Vitoria, dem maßgebenden Mythographen des Siglo de oro auf⁴⁷).

Man verwechselte auch ähnliche Begebenheiten. Vor allem wurden die Elemente der Orpheus-Eurydike-Geschichte von solchen der Erzählung über die Entführung Proserpinas durch Pluton (Ovid, *Met.* V. 385 ff.) durchkreuzt. Die Berührungen zwischen den beiden Ovidschen Mythen waren verführerisch zahlreich: die Figur der jugendlichen Frau, der verhängnisvolle Spaziergang auf blumiger Au, die jähe Hinabfahrt in den Hades, die Verzweiflung des bzw. der Zurückgebliebenen (Orpheus, Ceres), das Bemühen um Rückgewinnung der Verlorenen, die Gewährung der Rückkehr unter einer Bedingung, das Unerfülltbleiben dieser Bedingung, die (im Falle der Ceres gemilderte) Endgültigkeit des Verlustes. Angesichts dessen lag es nahe, daß man unversehens weitere Züge vom einen Mythos auf den anderen übertrug und die Unterschiede zwischen ihnen vernachlässigte. So entstand die Fabel, Eurydike sei von einem verliebten Gott geraubt und in die Unterwelt entführt worden. Sie ist schon dem altprovenzalischen *Flamenca*-Roman (ca. 3. Viertel 13. Jh.) gut bekannt, der vom Inhalt eines Spielmannsvortrages berichtet:

L'us diz de Pluto con emblet
Sa bella moillier ad Orpheu⁴⁸).

244) und Lope de Vega in seinem *Orfeo en lengua castellana* (1624; P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid 1948, S. 77; zur Zuschreibung J. M. Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952, S. 411 ff.).

40) Zit. nach P. Paris, *Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*, V, Paris 1842, S. 345 f.

41) *Sir Orfeo*. Hrsg. v. A. J. Bliss, London 1954, passim.

42) *Gen. deor. gent.*, II 39 (zit. Ausg. I, S. 95) sowie die Bemerkung des Hrsg. dazu (II, S. 860); *Teseida*. Hrsg. v. S. Battaglia, Firenze 1938, S. 284.

43) 81 r.

44) *L'Avisión Christine*. Hrsg. v. M. L. Towner, Washington 1932, S. 120.

45) *Libre de consolació de Philosophia, lo qual feu en lati lo glorios doctor Boeci, transladat en romanç catalanesch*, o. O. u. J. (Barcelona 1873), S. 168.

46) *Boeçio de consolación tornado de latin en romance por ... Anton Ginebreda*, Toulouse 1488, 47 v.

47) *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona 1702, S. 570.

48) *The Romance of Flamenca*. Hrsg. v. M. E. Porter, Princeton 1962, S. 60 (V. 649 f.).

Wir finden sie dann in einer noch unveröffentlichten und, wie es scheint, bisher auch unerforschten italienischen Boethius-Übersetzung des 14. Jhs. In ihr wird von Eurydike erzählt: „estaendo uno giorno a solazarsi in uno prato, uno piccolo serpente ch'era ascoso in l'erba, si la morsica in lo calcagno e così la dicta donna morì. E così lo dio Iupiter [sic], lo quale l'amava, si la prexe a si, e Orfeo non ritrovando ley, si l'andò a cercare“⁴⁹⁾. Die Motivvermischung geht soweit, daß Froissart in *Le joli buisson de jonece* (ca. 1373) Proserpina statt Eurydike zur Gattin des Orpheus macht:

Et Orpheüs pour Proserpine,
Qui se pinoit dessous l'espine,
Que Pluto ravi et embla,
Orpheüs ses chans en werbla . . .

Aus der Orpheus auferlegten Bedingung wird ferner jene, von der im anderen Mythos die Rede ist: der Sänger muß deshalb unverrichteter Dinge zurückkehren, weil seine Gattin bereits von der Speise des Totenreiches gekostet hat⁵⁰⁾. Weiter können wir auf die 1464 abgeschlossene Sammlung trojanischer Geschichten des Raoul Lefevre verweisen, in denen die kontaminierte Fabel besonders ausführlich entwickelt wird⁵¹⁾. Noch im späten 16. Jh. schließlich ersetzt der Engländer Edmund Spenser, der des weiteren auch noch Kybele ins Spiel bringt, Orpheus durch die Göttin-Mutter und läßt die Eurydike von dieser statt von ihm gesucht werden⁵²⁾.

Bei anderen Mythen waren die Ähnlichkeiten geringer, die Verwechslungen infolgedessen weniger naheliegend. Doch genügten bisweilen Übereinstimmungen in nur einem oder zwei Zügen, Analogien oberflächlichster Art, um Kontaminationen auszulösen. So erzählt der englische Augustiner John Waldeby (14. Jh.) in einer Predigt, Argus, der Hirt mit den hundert Augen, sei einst von Orpheus mit süßem Saitenspiel eingeschläfert worden. Dieser habe ihn dann im Schlaf umgebracht und seiner Herde beraubt⁵³⁾.

49) Par. ital. 906, 51 v—52 r.

50) *Œuvres de Froissart*. Hrsg. v. A. Scheler, II, Bruxelles 1871, S. 94 f. Wir vermuten, daß unmittelbarer Anlaß für Froissarts Versehen der von ihm so häufig benutzte Guillaume de Machaut war, der die lange Orpheus-Erzählung seines *Confort d'ami* (von 1356—1357) mit einer Digression über die Entführung der Proserpina verquickt (*Les Œuvres de Guillaume de Machaut*. Hrsg. v. E. Hoepffner, III, Paris 1921, S. 83—89).

51) Da der nur in alten Drucken vorliegende frz. Text uns unzugänglich war, stützen wir uns hier auf die 1468—1471 entstandene englische Übersetzung Caxtons (*The Recuyell of the Historyes of Troye* . . . Hrsg. v. H. O. Sommer, London 1894, S. 320 ff.). Vgl. dazu auch F. Saxl-H. Meier, *Catalogue of Astrological and Mythological Illuminated Manuscripts of the Late Middle Ages*, London 1953, III 1, S. 210; III 2, Abb. 63.

52) *Daphnida*, V. 463 ff. (Spenser, *The Minor Poems*. Hrsg. v. Ch. Osgood-E. G. Lotspeich, I, Baltimore 1958, S. 139). Vgl. dazu den Kommentar der Hrsg. S. 445 f., sowie D. Bush, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, New York 1957, S. 90 f.

53) G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Oxford 1961, S. 186 f.

Hier führt die Gleichheit des Motivs von der Zauberwirkung der Musik dazu, daß die Gestalt des Orpheus, der die Unterweltwächter zähmt, mit der des Mercur, der den Argus betört und dadurch die Io befreit (Ovid, *Met.* I 682 ff.), zusammenfließt; ganz abgesehen davon, daß außerdem noch die Hermes-Argus-Geschichte in den Bann der von Herkules und den Rindern des Geryon (*Mythogr.* I 68; II 152; III 13, 6) gezogen wird. In der Trias der Akteure — Liebespaar und zudringlicher Nebenbuhler — wie auch im Eintreten einer durch den Nebenbuhler verursachten Katastrophe eines der Liebenden stimmt das Drama von Orpheus, Eurydike und Aristaios weiterhin mit dem von Akis, Galatea und dem Zyklopen Polyphem (Ovid, *Met.* XIII 738 ff.) zusammen. So ist es zu erklären, daß der Theodul-Kommentator der Münchener Handschrift Clm 19876 (von 1474) Aristaios zu einem Riesen macht: „Euridicem [...] gigas Aristeus nomine sibi allicere voluit, que cum amplexus eius fugeret calcavit serpentem [...]“⁵⁴). Nicht nur die heidnische Mythologie gab Anlaß zu solchen Konfusionen. Der altfranzösische *Perceforest*-Roman (um 1320) läßt die Geschichte damit schließen, daß Eurydike in eine steinerne Säule verwandelt wird. „Et par tel tour il [O.] recouvra sa femme par telle maniere qu'il ne la devoit regarder tant qu'elle viendroit en sa maison, mais luy desirant de la veoir regarda par derriere soy et lors fut muee en pierre“⁵⁵). Hier hat die Bibel eingewirkt; denn das Motiv des verbotenen Sichumblickens verbunden mit der Konsequenz der Erstarrung stammt natürlich aus der Erzählung von Lot und seinem Weib (*Genesis* 19, 26)⁵⁶), auch wenn dort anders als in der sinnlosen Variation des *Perceforest* Sichumschauen und Verwandeltwerden einer und derselben Person zugesprochen werden, und auch wenn Eurydike statt zu Salz analog zu vielen anderen Heldinnen Ovids⁵⁷) zu Stein erstarrt.

Die Irrtümer und Verwechslungen in der Behandlung mythologischer Stoffe konnten in ihrer Vielzahl namentlich während des Spätmittelalters der kritischen Aufmerksamkeit dichtungsbeflissener Kreise nicht entgehen. Und in der Tat gibt es Beweise dafür, daß man sich wie der philologischen so auch der verbreiteten antiquarischen Unbildung bewußt wurde. Der unbekannte Verfasser der *Règles de la seconde rhétorique* (ca. 1411—1432) beispielsweise, dem die Unsicherheit vieler Dichter in mythologischen Fragen offensichtlich zum Problem geworden war, hielt es für nötig, in seinem Kompendium des Wichtigsten aus der Poetik auch den Inhalt einiger antiker Geschichten anzudeuten, wohl vornehmlich solcher, die einer Klarstellung besonders bedurften, darunter auch der von Orpheus. Die Absicht, die ihn

54) 42 r.

55) *La treselegante... hystoire du tresnoble et excellentissime roy Perceforest*, Paris 1528, II, Kap. 70, f. 73 r.

56) Es läßt sich darauf verweisen, daß die Assoziation zwischen dem antiken Mythos und der biblischen Erzählung im Mittelalter ganz gewöhnlich war (Vgl. Verf., a.a.O.)

57) Eine davon (Lethaea) erwähnt Ovid übrigens sogar innerhalb seiner Orpheusgeschichte (*Met.* X 69 ff.) selbst.

dabei leitete, war — wie er sich ausdrückt — zu erreichen, daß niemand die Taten der einen Helden den anderen unterschiebe: „affin de ne mettre et attribuer leurs faits a aultres“⁵⁸).

Außerungen wie diese darf man allerdings nicht überschätzen. Es wäre falsch, wollte man in ihnen mehr als Bildungseifer sehen und sie als Ausdruck eines Strebens nach klassizistischer Genauigkeit beim Anschluß an die Antike werten. Eine solche ist weder hier noch sonst denkbar. Ihr stand das überaus starke Selbstgefühl des Mittelalters hinderlich im Wege. Die europäische Kultur noch des 15. Jhs., abgesehen von Italien, pflegte ja, pointiert gesagt, im Unterschied zu späteren, historisierenden Zeiten nicht sich nach der Antike, sondern die Antike nach sich auszurichten. Ihre Antikenrezeption bedeutete ein Sichaneignen, ein Losreißen und Zusichherüberziehen. „Ad nostrum dogma convertimus“: so hatte im 9. Jh. der Enzyklopädist Rhabanus Maurus diese Art, die alten Autoren zu lesen, definiert⁵⁹; ein Satz, der auch dann gilt, wenn man *nostrum dogma* nicht nur im spezifisch theologischen Sinne begreift, sondern in weiterem Verständnis als Bezeichnung für mittelalterliche Sonderart überhaupt nimmt. Er trifft auf alle Teilgebiete der Beschäftigung mit dem Altertum zu. Sehr charakteristisch ist etwa die Haltung des mittelalterlichen Übersetzers seinem antiken Original gegenüber, dessen Praxis jenen Prinzipien entsprach, die einer der großen „Founders of the Middle Ages“ (wie E. K. Rand sie nannte), Hieronymus, theoretisch dargelegt hatte: man faßte, hierin übrigens mit der Antike selbst übereinstimmend, das Übertragen als ein Sichbemächtigen, ein Erobern auf, sprang mit dem Text, dem *captivus sensus*, um wie der Sieger mit dem Gefangenen, *victoris iure*⁶⁰). Und nicht anders war das Verhältnis zu den alten Fabeln. *Victoris iure* verfahren auch die Mythographen, vor allem die des 12.—15. Jhs., mit ihren Vorlagen; *ad nostrum dogma* lautete auch ihr Prinzip des Interpretierens. Wie selbstverständlich formte das Mittelalter die klassischen Stoffe den eigenen Gegebenheiten und dem eigenen Geist entsprechend um. Ein großer Teil der Mythendeformierung jener Zeit beruht in diesem Sinne auf Anverwandlung.

Gut bekannt ist dieses Phänomen in der kunsthistorischen Forschung. E. Panofsky und F. Saxl haben als grundlegendes Charakteristikum der Darstellung mythologischer Themen in der mittelalterlichen Kunst die eigentümliche Tatsache der durchgängigen Diskrepanz zwischen klassischem Stoff und unklassischer, moderner Formgebung erkannt⁶¹). „Wherever in the high

58) *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*. Hrsg. v. M. E. Langlois, Paris 1902, S. 38 ff.

59) *De clericorum institutione*, III 18 (Migne, *Patr. lat.* 107,396). Vgl. hierzu J. Leclercq, *L'Amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Age*, Paris 1957, S. 51, 115 f.

60) *Ep.* 57,6 (ed. Hilberg I, S. 512). Unsere Formulierungen nach F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, § 83, München 1959, S. 118 f. Im ganzen beruhen unsere Bemerkungen über das Übersetzen auf Anregungen durch Hugo Friedrich.

61) *Classical Mythology in Medieval Art*, a.a.O. S. 228 ff.

and later Middle Ages a work of art borrows its theme from classical poetry, legend, history or mythology", stellt Panofsky fest, „this theme is quite invariably presented in a non-classical, normally contemporary, form“⁶²). Illustrationen zu dieser These liefern so geläufige Darstellungen wie die Jupiters und seines Raben in den Gestalten eines modernen Königs und der Taube des Hl. Geistes, der um Troilos trauernden Hekuba in der Pose einer Pietà-Szene, des Herkules in der des Drachentöters Michael, der Venus als einer jungen Dame in gotischem Gewand, des Merkur als Bischof mit Krummstab und viele ähnliche. Solche auf dem Prinzip der Anverwandlung beruhenden Diskrepanzen zwischen klassischem Stoff und unklassischer Form lassen sich nun, wie zu erwarten, auch in der Literatur beobachten. Orpheus, um bei unserem Beispiel zu bleiben, tritt hier als mittelalterlicher Mensch in mittelalterlichem Milieu auf. Seine Lyra wird zur Fiedel, er selbst zum Spielmann. So erscheint er bereits in einer anonymen lateinischen Martianus-Capella-Bearbeitung des ausgehenden 11. oder des frühen 12. Jhs.⁶³). Von seiner *vielle* spricht der Boethius-Übersetzer Pierre de Paris (Thomas-Roques IV; um 1300)⁶⁴); von seiner Spielmannskunst, der *menestrandie*, Jehan Le Fevre in seinem *Livre de Leesce* (um 1370)⁶⁵). *Doulx menestrier* nennt ihn Michault Taillevent (Mitte 15. Jh.)⁶⁶). Ja er avanciert zum adligen Minnesänger. Man macht ihn zum Troubadour und König, setzt ihn also einem Richard Löwenherz von England, einem Thibaut von Navarra gleich, wobei die Analogie zu David, dem König und Sänger, mitspielen mochte⁶⁷), mit dem schon das Frühchristentum den Orpheus verglich⁶⁸). In dieser Doppelrolle begegnet die Mythengestalt vor allem im englischen *Sir Orfeo*⁶⁹). Auch sonst verwandelt er sich häufig in einen Fürsten, sei es in einen Baron⁷⁰), sei es in einen König. Als König heiratet er, wie bei Robert

62) *Renaissance and Renascences*, a.a.O. S. 84.

63) A. B o u t e m y, *Une version médiévale inconnue de la légende d'Orphée*, in *Hommages à Joseph Bidez et à Franz Cumont*, Bruxelles o. J. (1949), S. 68.

64) A. T h o m a s, *Notice sur le ms. lat. 4788 du Vatican contenant une traduction française avec commentaire par Maître Pierre de Paris de la Consolation philosophiae de Boèce*, in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques* XLI (1923) S. 70.

65) *Les Lamentations de Matheolus et le Livre de Leesce*. Hrsg. v. A. G. van Hamel, I, Paris 1892, S. 79.

66) P. C h a m p i o n, *Histoire poétique du XV^e siècle*, I, Paris 1923, S. 325 f. Über Orpheus den Spielmann auch eine Bemerkung bei Sez nec, a.a.O. S. 197.

67) Über David als Präfiguration des adeligen Minnesängers im Mittelalter, über *principes litterati* u. ä. aufschlußreich H. S t e g e r, *David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter nach Bild Darstellungen des 8. bis 12. Jhs.*, Nürnberg 1961, S. 133 ff.; vgl. auch Curtius, a.a.O. S. 185 f.

68) Vgl. Verf., a.a.O.

69) Vgl. dazu G. L. K i t t r e d g e, *Sir Orfeo*, in: *American Journal of Philology* VII (1886) S. 186.

70) Z. B. im altfrz. Boethius Thomas-Roques I; Hs. Wien 2642, 52 r.

Henryson (1430?—1506?), eine Königin, die Königin Eurydike⁷¹); als König hat er, wie im *Sir Orfeo*, auch ein Parlament neben sich⁷²). Was seine Heimat betrifft, heißt es in demselben mittelenglischen Gedicht kurzweg, Thrazien sei der alte Name der Stadt Winchester gewesen⁷³). Neben der Gestalt des Orpheus selbst wurde vor allem die Unterweltszene mediävisiert. Sie wurde, genauer gesagt, christianisiert. Von Eurydikes Tod, der sie auslöst, heißt es in der Theodul-Interpretation des Par. lat. 8115 (15. Jh.), er sei so schnell eingetreten, daß sie nicht einmal mehr habe beichten können⁷⁴). Pluton, der Herr des Hades, rückt in die Funktionen des Teufels ein. Guillaume de Machaut und im Anschluß an ihn Christine de Pisan setzen ihn neben Luzifer⁷⁵); der Dichter des *Roman des Sept Sages* identifiziert ihn mit Apollon, der ja im Zusammenhang mit der frühchristlichen Dämonisierung der Heidentümer ebenfalls zum Teufel abgesunken war⁷⁶). Die Unterwelt wurde zur Hölle, gelegentlichen Widerspruchs gegen diese Identifizierung ungeachtet⁷⁷). Hatte Ovid einige der im Hades büßenden Verbrecher genannt, Sisy-

71) *The Poems and Fables of Robert Henryson*. Hrsg. v. H. H. Wood, Edinburgh-London 1958, S. 132. Vgl. dazu J. W i r l, *Orpheus in der englischen Literatur*, Wien-Leipzig 1913, S. 30 f.

72) Ed. Bliss S. 20. — Die mittelalterlichen Autoren, die Orpheus zum König machten, trafen sich rein zufällig mit bestimmten antiken Versionen des Mythos, die ihn ebenfalls als einen solchen oder doch als einen Prinzen ausgaben. Aber die antiken Texte (meist griechische, z. B. Diodor, *Bibl. hist.* III 65, dazu ein lateinischer wie Philargyrius, *Ad Verg. Georg.* IV 524), die so erzählen, waren dem Mittelalter ganz unbekannt. Vom Standpunkt der damals zugänglichen Quellen aus gesehen haben wir es eben doch mit Entstellungen des Mythos zu tun.

73) Fassung Auchinleck (ed. Bliss S. 6).

74) 34 r.

75) K. Young, *The Dit de la Harpe of Guillaume de Machaut*, in *Essays in Honor of Albert Feuillerat*, Newhaven 1943, S. 5; Christine de Pisan, *Les Cent hystoires de Troye. L'Epistre de Othea desse de Prudence*, Paris 1522, Kap. LXX. Dazu P. G. C. Campbell, *L'Épître d'Othéa. Etude sur les sources de Christine de Pisan*, Paris 1924, S. 120 f.

76) Ed. Misrahi, S. 4. Vgl. zum Problem der Dämonisierung F. v. Bezold *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bonn-Leipzig 1922, S. 3, 62, 74; A. Frey-Sallmann, *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten*, Leipzig 1931, S. 25.

77) Mit Nachdruck betont Bernhard von Morlas (12. Jh.) den Unterschied zwischen der christlichen Hölle und der Unterwelt, so wie sie u. a. in der Orpheusgeschichte erscheint. Er schreibt:

„Non ibi navita cymbaque praedita voce Maronis;
Sed quid? adustio, nox, cruciatio, more Babylonis.
Non tenet Orphea lex data, Typhea fortia lora;
Non lapis hic gravis, aut lacerans avis interiora.
Poena nigerrima, poena gravissima, poena malorum;
Mens male conscia cordaque noxia, vermis eorum.“

(T. Wright, *The Anglo-latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century*, II, London 1872, S. 26).

phos, Tantalos, Ixion und die Beliden, so amplifizieren das Dichter des 11.—15. Jhs. zu weitausholenden Höllenbeschreibungen. Den frühesten Beleg dafür bietet die Orpheus-Episode in Theoderichs von St. Trond († 1107) Poem *De nummo*, das in fast siebzig Versen die einzelnen Sünderkategorien samt den jeweils zudiktierten Strafen klassifiziert, die Orpheus auf seinem Gang zu Pluton kennenlernt⁷⁸⁾. Höllenvisionen dieser von ferne an Dante erinnernden Art liefert dann namentlich die Spätzeit: so der *Ovide moralisé* (ca. 1316—1328)⁷⁹⁾, der französische Boethius des Pierre de Paris⁸⁰⁾ und wiederum Henryson. Das letzte dieser Beispiele ist das kurioseste: Bei Henryson begegnet Orpheus unter den Verdammten neben Sündern alter Zeit wie Antiochos, Caesar, Herodes, Nero und Saul nämlich auch solchen jüngeren Datums wie Bischöfen, Äbten, Päpsten „and all men of religioun“⁸¹⁾.

Man kann als Beispiel für Modernisierungen und Transpositionen dieser Art auch noch manches von dem heranziehen, was wir früher vorläufig als Mißverständnis registrierten. Denn das vor allem, was wir seinerzeit als gelehrte Volksetymologien in der Ableitung der mythischen Namen bezeichneten, erklärt sich nicht restlos aus den Faktoren der philologischen Unbildung, sondern setzt offenbar überdies noch eben jenes Selbstgefühl des Sichaneignens voraus, das sich in der modernen Einkleidung der Mythenhelden ebenso gut wie in der Erklärung ihrer Namen aus modernem Sprachgut äußern kann. Die Anverwandlung tritt hier zum Mißverständnis hinzu.

In diesem wie in den anderen bisher geschilderten Fällen ist die Anverwandlung eine solche vorwiegend formaler Art. Sie betrifft das äußere Erscheinungsbild des Mythos, indem sie dessen einzelne Elemente mit anachronistischen Zügen behaftet; läßt ihn an sich aber intakt. Doch konnte das Prinzip der Anpassung *victoris iure* auch die Substanz treffen und dazu führen, daß sich die Fabel als solche veränderte. Das geschah vor allem im Zusammenhang mit der Allegorisierung und exemplarischen Verwendung der Mythen immer wieder. Man verdrehte die Geschichten der Dichter und bog sich die Texte zurecht, sobald es der doktrinäre Gehalt, den man ihnen unterlegte, erforderte. Wie das Mittelalter überhaupt das Typische, All-

78) F. G. Otto, *Commentarii critici in codices Bibliothecae Academiae Gissensis graecos et latinos*, Gießen 1842, S. 188 f. Über den Autor vgl. M. J. Préaux, *Thierry de Saint-Trond auteur du poème pseudo-ovidien De mirabilibus mundi*, in *Latomus* VI (1947) S. 353 ff.

79) *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*. Hrsg. v. Ch. de Boer, IV, Amsterdam 1936, S. 18 ff.

80) Thomas, *Notice . . .*, a.a.O. S. 70 (Pierre begnügt sich freilich mit wenigen Andeutungen).

81) Ed. Wood, 139 f. Vgl. Wirl, a.a.O. S. 30. Einen Hinweis verdienen auch die ausführlichen Darlegungen über Ort und Art von Unterwelt und Hölle in der zu Gent 1485 gedruckten mittelniederländischen Boethius-Übersetzung (unpag.) sowie die synkretistischen Beschreibungen des Katalanen Bernat Metge in *Lo somni* (1398) (ed. A. Vilanova Andreu, Barcelona 1946, S. 63 ff. Hierzu M. R. Lida de Malkiel, *La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas*, in: H. R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México-Buenos Aires 1956, S. 381 f.).

gemeine, Hintergründige, die Ideen für wichtiger hielt als das Besondere, Spezielle, die Einzeldinge; wie es so häufig die *universalia* vor die *res* stellte und den Dingen ihre funktionelle Unmittelbarkeit absprach⁸²⁾, so kam es ihm auch in der Literatur mehr auf die verborgenen Bedeutungsgehalte der poetischen Erzählungen an als auf diese selbst. Nur als Bedeutungsträger, nicht an sich hatten die Fabeln Wert. „*Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum*“, wie Thomas von Aquin erklärt⁸³⁾. In ganz paulinischem Sinne glaubte man auch in bezug auf die Dichtung an das Prinzip der Überlegenheit des Geistes über den Buchstaben. Die Fabeln stellten sich als bloße Einkleidungen dar, als ausgedehnte Metaphern, als rein äußerliche und keineswegs essentielle rhetorische Zutat zum eigentlichen Inhalt der Poesie. Die Oberflächenaussage trat hinter dem Tiefensinn zurück, wurde vergleichsweise unerheblich; und dies nicht nur in der Dichtererklärung, sondern während des 12. Jhs. sogar in der Bibelexegese⁸⁴⁾. Auf der Grundlage solcher Anschauungen war es ganz natürlich, daß man überlieferte Legenden der lehrhaften oder erbaulichen Allegorie zuliebe umzuformen, zu adaptieren sich das Recht nahm — wie in manchem anderen Bereich so namentlich in dem der Hagiographie⁸⁵⁾ und eben auch in dem der klassischen Mythologie. Man glaubte, es mit bloßen Wegweisern zu tun zu haben, die man der leichteren Auffindung der zuweisenden Ziele halber notfalls auch einmal etwas zurechtrücken durfte. Im Falle der Mythen trat verstärkend noch ein anderer Umstand hinzu: was sie erzählten, war nicht nur rein vordergründiges Einzelgeschehen, sondern überdies nicht einmal tatsächlich wahr, vielmehr bloß fingiert: nicht *factum*, nur *factum*. Trug man schon kein Bedenken, die immerhin doch für wahr gehaltenen Heiligengeschichten der Erbauung wegen zu entstellen, wieviel weniger Skrupel waren dann erst im Falle der lügenhaften Dichterfabeln angebracht, und wie erdrückend mußte das Gewicht der „*veritate ascosa*“ auf sie, die „*belle menzogne*“ erst wirken. „*Veritate ascosa*“, „*bella menzogna*“: diese Opposition stammt von Dante, der sie gerade an unserem Beispiel des Orpheus-Mythos veranschaulicht⁸⁶⁾.

Die „verborgene Wahrheit“, an die sich die zwar dekorativ-rhetorisch schöne, aber doch jeden eigenen Gehaltes bare Erzählung von der Unterweltfahrt des thrakischen Sängers anzupassen hatte, konnte je nach der Ausdeutung verschiedener Art sein. Dem bereits erwähnten Theoderich von St. Trond war es darum zu tun, ein Exemplum für die Allmacht von *virtus*, *labor* und *studium* zu geben. Die Sage von Orpheus und seinem unerschrockenen

82) Vgl. hierzu H. Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle 1928, S. 81 f.; Leclercq, a.a.O. S. 150 ff.

83) *Quodlibet*. VII, art. XVI (Thomas, *Opera omnia*, XV, Paris 1875, S. 516).

84) Vgl. F. Tateo, „*Retorica*“ e „*poetica*“ fra Medioevo e Rinascimento, Bari 1960, S. 45 ff., 130 f. u. ö.; bezüglich der Bibelexegese M. D. Chenu, *Histoire et allégorie au XII^e siècle*, in *Festgabe Joseph Lortz*, II, Baden-Baden 1958, S. 59 ff.

85) Näheres bei Leclercq, a.a.O.

86) *Convivio*, II 1, ed. G. Busnelli - G. Vandelli, Firenze 1934, S. 97 f.

Unternehmen bot ihm ein solches. Aber nur bis zu dem Punkt, da der Held mit der Besiegung der Unterweltsgötter seinen höchsten Triumph erzielt. Der Schluß, der das Versagen des Orpheus und das Scheitern der ganzen Unternehmung, damit aber auch die Schwäche seiner *virtus* zeigt, durchkreuzte die Moral der Geschichte und war deshalb ganz unbrauchbar. Es galt für den Dichter, auf die Peripetie zu verzichten und einen neuen Schluß zu erfinden, der die voraufgegangene Handlung geradlinig fortsetzte. Er mußte die Erzählung, mit anderen Worten, glücklich enden lassen. Das tut Theoderich denn auch, und zwar indem er Orpheus nach dem mißglückten ersten Versuch einen zweiten, erfolgreichen unternehmen läßt, die Fabel also verlängert. Nun paßt alles zusammen und das Exempel ist perfekt:

Numine sic artis fidens industria mentis
Fortiter extorsit a Styge quod voluit.
Sic ars naturam vincit studio mediante
Virtuti dominae cedere cuncta probans⁸⁷⁾.

Die Interpretation, die Theoderich gibt, war vereinzelt. Häufig und geläufig war dagegen die Deutung des Mythos als einer Illustration für die Gewalt der Musik⁸⁸⁾. Auch hierbei ging es nun aber nicht an, daß Orpheus scheiterte; auch hier verlangte der unterlegte tiefere Sinn nicht einen nur vorläufigen, sondern einen endgültigen Triumph. Und so endet die Katabasis denn auch in einer ganzen Reihe von Musik-Allegorien den Vorlagen zuwider freundlich. Den wohl frühesten Beleg bietet die *Musica disciplina* des westfränkischen Theoretikers Aurelianus Reomensis (9. Jh.), der davon handelt, „quomodo [...] Orpheus coniugem ab inferis lyrae modulamine pellentis qui apud inferos erant, ad superos revocaverit“⁸⁹⁾. Auch Gottfried von Reims läßt (zwischen 1065 und 1083—84) sein Exemplum für die Macht der Musik gut enden:

Eduxit dentes Titii de corde madentes,
Cum comitata ducem tenet uxor reddita lucem,
Et redivivus fores herebi fugit atque furores⁹⁰⁾.

Weitere Beispiele finden sich dann namentlich seit dem 14. Jh., wobei wahrscheinlich jedes als unabhängig vom anderen zu nehmen ist. Guillaume de Machaut schreibt:

Orpheüs mist hors Erudice
D'enfer, la cointe, la faitice,
Par sa harpe et par son dous chant . . .
Si qu'on doit croire sans doubter
Que ce sont miracles apertes
Que Musique fait. C'est voir, certes⁹¹⁾.

87) Otto, a.a.O. S. 193.

88) Vgl. Verf., a.a.O.

89) Gerbert, a.a.O. I, S. 30.

90) A. B o u t e m y, *Trois œuvres inédites de Godefrid de Reims*, in: *Revue du Moyen Age latin* III (1947) S. 357.

91) *Prologue* (Guillaume de Machaut, *Œuvres*. Hrsg. v. E. Hoepffner, I, Paris 1908, S. 10). Ebenso im *Dit de la Harpe* (Young, a.a.O.).

Und Federico Frezzi im Sänger- und Dichterkapitel seines *Quadriregio* (1394—1403):

alfin ne trasse fuor la sua mogliera⁹²).

Noch Edmund Spenser erwähnt zum Thema der sinnenbezaubernden Musik im *Shepheard's Calender* (1579) Orpheus,

[...] the shepheard that did fetch his dame
From Plutoes balefull bowre withouten leave:
His musicks might the hellish hound did tame⁹³).

Sehr verbreitet war fernerhin, und zwar vor allem im 14. und 15. Jh., die theologische Auslegung des Mythos⁹⁴). Sie identifizierte das Zusammenreffen der Eurydike mit der Schlange auf der Wiese, der blühenden Au, mit der Begegnung zwischen Eva und dem Verführer im Paradies und bezog Eurydikes Tod auf den Sündenfall; während sie die Katabasis des Orpheus der Erlösungstat Christi zuordnete. Text und Allegorie paßten hier aufs beste zusammen — aber wiederum nur bis hin zu der Szene des Sieges über die Unterwelt. Der traditionelle Schluß konnte auch diesmal nicht anders als störend wirken: der Triumph des Erlösers über die Hölle war ja unwiderruflich, und es ging infolgedessen keineswegs an, die zur Illustration der heilsgeschichtlichen Tatsache verwendete Fabel mit einem Fehlschlag des Rettungsversuches enden zu lassen. Man half sich wie in den eben besprochenen Fällen: man bog den Schluß der Tendenz des Voraufgegangenen entsprechend zurecht und gab die Dramatik der Geschichte preis. Auf den Ausweg verfiel, wie es scheint, als erster Pierre Bersuire in seinem *Ovidius moralizatus* (letzte Fassung von 1342). „Orpheus Christus in infernum personaliter voluit descendere“, erklärt er, „et sic uxorem suam id est humanam naturam rehabuit, ipsamque de regno tenebrarum ereptam ad superos secum duxit dicens [...] ‚Surge, amica, propera, amica mea et veni‘“⁹⁵). Ähnlich heißt es dann in der 1466—1467 entstandenen Prosafassung des *Ovide moralisé*: „Par Orpheus et par sa harpe peut on entendre les personnes de Nostre Seigneur Jhesuchrist [...] le quel joua de sa harpe si melodieusement qu'il tira d'enfer les saintes ames des saints Pères, qui par le peché d'Adam et Eve y estoient descendues“⁹⁶). Andere gehen nicht so weit und ändern den Schluß sozusagen nur halb, indem sie ein Kompromiß zwischen der alten und der neuen Version schließen. Die Möglichkeit hierzu bot der Glaubenssatz, daß trotz der vollzogenen Erlösungstat der einzelne Sünder doch noch dem Teufel verfallen kann. In Übereinstimmung damit ließ sich sagen, Eurydike sei zwar gerettet, könne aber jederzeit von neuem in die Unterwelt hinab-

92) Ed. E. Filippini, Bari 1914, S. 318.

93) *October*, 27 ff. (Spenser, *Minor Poems*, I, S. 96). Vgl. dazu den Kommentar der Hrsg., S. 392.

94) Vgl. Verf., a.a.O.

95) Th. Walleys (in Wirklichkeit Bersuire), *Metamorphosis Ovidiana moraliter ... explanata*, Paris 1519, S. LXXIII r (B. zitiert hier *Hohes Lied*, II 10).

96) *Ovide moralisé en prose. Texte du quinzième siècle*. Hrsg. v. Ch. de Boer, Amsterdam 1954, S. 264.

sinken, d. h. Christus habe zwar die *humana natura* gerettet, doch könne nur der davon profitieren, der sich von der Sünde freihalte. Eudes Le Picard († 1415) etwa argumentiert in seinem Kommentar zu Theodul, wenn Eurydike, die *humana natura*, befreit worden sei, so „tali tamen pacto quod si peccaret ad infernum descenderet, a quo nunquam liberaretur“⁹⁷). Dies ist mehr als zwei Jahrhunderte später auch die Lösung Calderóns in seinen beiden dem Orpheus-Stoff gewidmeten Autos sacramentales, dem seit jeher bekannten (wohl von 1663) wie dem in unseren Tagen von Cabañas publizierten. Aristeo (der im zweiten der Stücke als Fürst der Finsternis erscheint) entläßt, von Orpheus-Christus gezwungen, zwar die *naturaleza humana*, dessen Braut, doch verbindet er seine Kapitulation vor dem Befreier mit einer Warnung für die Befreite:

Vencido estoy, no me mates;
 ésa es tu esposa, ésa es
 que ya de prisiones sale;
 mas con una condición,
 oíd, atended, mortales,
 que cada vez que perdiere
 la Gracia de que hoy se vale
 y tú la vuelvas el rostro
 (porque el volverle y negarle
 es fuerza a quien te ofendiere)
 ha de volver a mi cárcel⁹⁸).

Und so kehrt der göttliche Orpheus zwar dem antiken Mythos zuwider „resplandeciente y triunfante“ zurück, doch ist damit die Gefahr nicht abgewendet, daß Eurydike wie in der Erzählung der Alten ein zweites Mal und dann endgültig der Finsternis verfällt. Es darf als sicher gelten, daß Calderón mit diesem seinem „moralizado Orfeo“ an eine spätmittelalterliche Konzeption vom Typ der eben charakterisierten anschloß; obgleich sich leider nicht sagen läßt, welches seine unmittelbare Quelle war⁹⁹).

Die Kompromißlösung brachte der Geschichte, die sie einerseits besser bewahrte als die Version Bersuieres es tat, andererseits wieder neuen Schaden. Denn wenn man schon bei der theologischen Ausdeutung den ursprünglichen schmerzlichen Ausgang wenigstens als Drohung und Gefahr anklingen lassen wollte, so konnte man doch die Aktualisierung der Möglichkeit eines Rückfalls unmöglich mehr von einem Versagen des Orpheus abhängig machen. Vielmehr mußte das Motiv des verhängnisvollen Ungehorsams von ihm, dem Erlöser, auf die *humana natura* selbst übertragen werden. Daß Eurydike von niemand anderem als ihr selbst Gefahr droht, wird schon bei Eudes Le Picard und Calderón deutlich genug. Recht gezwungen inter-

97) *Theodolus cum commento*, Paris 1488, fol. g III r.

98) Anhang zu Cabañas' zit. Werk, S. 286.

99) Zum Stand der Forschung in der Frage „Calderón und die Mythologie“ vgl. H. Flasche, *Stand und Aufgaben der Calderónforschung*, DV XXXII (1958) S. 614 f.

pretieren die beiden Autos sacramentales des letzteren, bestrebt, die Fabel einigermaßen intakt zu erhalten, das Sichumblicken des Orpheus, den Gnadenentzug Christi, als Konsequenz einer Beleidigung („ofender“) des Erlösers durch den Erlösten, was aber im Grunde an der Motivübertragung nichts ändert. Bei anderen Autoren wird dieses Phänomen der Bewahrung des einen Zuges der Sage (des unglücklichen Endes) auf Kosten des anderen (Ungehorsam der Eurydike statt des Orpheus) noch viel klarer, auch bei solchen, die nicht spezifisch theologisch, sondern mehr allgemein moralisch allegorisierten und der verirrtten Menschheit nicht gerade Christus, sondern nur die *ratio*, die *sacra scriptura* u. ä. gegenüberstellten. Schon Remigius von Auxerre sagte von Eurydike: „Sed si respicit, retrahitur ad terrena, nec oratanti Orpheo redditur. Nam quum terrenus animus saecularia nimis concupiscit, vix eum aliqua ratio ad statum rectitudinis erigit, quia a Proserpina, id est maxima vitiorum tenetur illecebra“¹⁰⁰). Wie er setzt auch „Sextus Amarcus“, ein mit seinem wahren Namen nicht bekannter, nach 1044 schreibender deutscher Dichter, voraus, daß Eurydike sich umdreht. Er bezieht den Mythos auf die Beichte und dessen Heldin auf die unbußfertigen Sünder:

[...] Qui presbitero nunc
Crimina que gessit profiteri negligit et qui
Nunc ex corde suos non vult deflere reatus,
Post obitum supplex veniam poscet nec habebit.
Occidit Euridice postquam respexit et Orpheus
Incassum fleuit...¹⁰¹)

Häufig ist diese Art der Deformierung dann in der Theodul-Interpretation. Bernhard von Utrecht, von dessen Allegorie wir in anderem Zusammenhang sprachen, erklärt: „[O.] a Proserpina reddi sibi uxorem impetravit, eo tamen pacto, ut si respiceret eam amitteret. Cum ergo ad superiora pene pervenerant, illa respexit sicque relapsa est [...]. Sed quia respicit, unde venerat retrahitur nec oranti Orpheo ultra redonabitur“¹⁰²). Ihm folgen spätere Ausleger. Zitieren wir dafür einige Beispiele aus Pariser und Münchener Handschriften:

[O.] amicam suam fere liberavit [...], que fere liberata iterum respexit et sic ad inferos descendit¹⁰³).

[E.] que fere liberata retro respexit, id est iterum terrenis adhesit¹⁰⁴).
Uxor Orphei [...] respiciens ad infernum reducta¹⁰⁵).

100) Berichtet vom sog. Mythographus III (wohl gleichzusetzen mit des Remigius Schüler Alberich) 8, 21 (*Scriptores rerum mythicarum latini tres...* Hrsg. v. G. H. Bode, I, Celle 1834, S. 212 f.).

101) *Serm. IV* 290 ff. (*Sexti Amarcii Galli Piosistrati Sermonum libri IV.* Hrsg. v. M. Manitius, Leipzig 1888, S. 88).

102) Zit. nach der Münchener Hs. Clm 2601, 28 r. — „ille respexit“ heißt es in Clm 22 293, 24 r: eine „verbesserte“ Lesart, die zwar mit den römischen Dichtern, dafür aber nicht mehr mit dem Kontext Bernhards harmonisiert.

103) Par. lat. 1862 (Anf. 13. Jh.), 109 r.

104) Par. lat. 2638 (14. Jh.), 42 v. Vgl. auch noch Par. lat. 8115 (15. Jh.), 35 r.

105) Clm 5594 (15. Jh.), 308 r. — Ganz ähnlich Clm 19876 (von 1474), 42 r. — Es gibt

Auch Eudes Le Picard, der zusätzlich zu der eben angeführten noch weitere Deutungen gibt, schließt sich hier an. Indem er Orpheus für die *eloquencia*, Eurydike für die *discretio* ausgibt, meint er: „Ista Erudices per orationes et instructiones Orphei revocata erat ad viam salutis, sed reincident et recivavit in peccata priora et sicut canis rediit ad vomitum. Ideo perpetuo in inferno tenebitur“¹⁰⁶). Wir haben damit bei Eudes den interessanten Fall, daß derselbe Autor dieselbe Geschichte dem allegorischen Sinn zuliebe nacheinander in zwei verschiedenen, doch gleichermaßen originalwidrigen Versionen vorträgt. Als letztes mittelalterliches Beispiel ein Hinweis auf den *Ovide moralisé* in der Reimfassung, wo es von Gottes Gnade den Sündern gegenüber heißt:

A soi les rapele et racorde
Et trait fors de cele misere,
Qui puis se reversent arriere
Et pardurablement se perdent¹⁰⁷).

Noch in der Renaissance begeht man gelegentlich den Weg, den Remigius Ende des 9. Jhs. vorgezeichnet hatte. So im späten 15. Jh. Cristoforo Landino in seiner zuerst 1487 gedruckten Erklärung der Vergilschen *Georgica*, der Eurydike nur unter der Voraussetzung erlöst werden läßt, „ne respiciat, id est ne in vitia relabatur, nam relapsa habitum facit“¹⁰⁸). Ihm schließt sich der niederländische Humanist Badius Ascensius an, der seinerseits wieder Schule machte¹⁰⁹).

Es mag sein, daß in all diesen zahlreichen Beispielen die Motiventstellung durch die uns schon bekannte Analogie zur biblischen Geschichte von Lots Weib gefördert wurde. Deutlich zutage tritt die Assoziation zur Bibel auf jeden Fall bei einigen mittelalterlichen Autoren, die die neue Version vom Ungehorsam der Eurydike für ganz andere Zwecke als die bisher genannten benötigten: nämlich zum Nachweis der Schwachheit und Bosheit der Frauen. Lots Weib und Orpheus' Weib standen nebeneinander als Exempla der antifemininen Polemik. Wie die theologisch-moralische führte im Mittelalter auch die frauenfeindliche Ausdeutung des Orpheus-Mythos zur

natürlich auch Kommentare, die nichts verändern: so Par. lat. 7537 A (14. Jh.), 61 v; Par. lat. 15 158 (von 1289), 24 r—v; u. a.

106) Zit. Ausg., fol. g II v (E. zitiert hier die Bibel: *Prov.* 26, 11).

107) Ed. De Boer, IV, S. 23.

108) Vergil, *Opera . . . commentantibus Servio, Donato, Probo, Domitio, Landino Antonioque Mancinello*, Venetiis 1514, 118 r.

109) *Duplex commentatio in Boetium*, Lugduni 1509, fol. n II v. Ganz dasselbe bietet „Philomusus“ (Joh. Fr. Locher) in seinem in Augsburg 1521 gedruckten *Fulgentius Placiades* (sic) *in Mythologiis* (unpag.). Später folgt noch der holländische Maler und Schriftsteller Karel van Mander d. Ä., *Wtlegginghe op den Metamorphoseon*, 1604, dessen Werk in einer deutschen Übersetzung von Nürnberg 1679 vorliegt. In dieser wird Eurydike nur „unter dem Bedinge, sich nicht wieder umzusehen“ vorläufig aus der „Hölle des unruhigen bösen Lebens“ entlassen (*P. Ovidii Nas. Metamorphosis oder des verblühten Sinnes gründliche Auslegung*, S. 118).

TYPEN DER DEFORMIERUNG ANTIKER MYTHEN IM MITTELALTER

Übertragung des Rückblick-Motivs von der männlichen auf die weibliche Figur. Der *Roman des Sept Sages*, der ja seinem ganzen Stoff nach in der Tradition der literarischen Feindschaft gegen die Frauen steht, weist gleich im Prolog auf Orpheus hin und kommentiert im Tone der Anklage:

Apolins fu si debonaire,
K'il li rendi par tel convent,
S'ele ne s'aloit regardant.
Femme est tous jors plainne d'envie,
Regarda soi par mesproisie.
Il n'est occise ne dolour,
Ne tempeste ne tenebrou,
Qui par femme ne soit venu,
Maint malvais plait en sont meü¹¹⁰).

Ganz ähnlich der sog. Matheolus, d. h. Matthieu von Boulogne, in seinen *Lamentationes* (ca. 1295—1301), der die Parallele zu Lots Weib zieht:

Non paret sitiens vetitum mulier...
Orpheus a baratro sponsam traxit cytharedus,
Sed detrusa retro fuit, appositum quia fedus
Fregit stulta cito contradicente marito.
Eva per illicitum fructum probat insaciata
Quod mulier vetitum cupiat faciatque negata.
In salis effigiem divina potencia mutat
Sponse Loth faciem, quoniam parere refutat...
Taliter innatum dictum facinus mulieri
Est et mussatum, quod jam nequit inde moveri¹¹¹).

Das übernimmt und paraphrasiert dann Jehan Le Fevres *Livre de Leescie*¹¹²). Die frauenfeindliche Deformierung der Sage ist allerdings, was die Entstehung betrifft, zu den früher besprochenen nicht völlig parallel zu setzen. Dies insofern, als hier der unterlegte Sinn nicht erster und entscheidender Anlaß für die Umgestaltung war, vielmehr die durch die moralisch-theologische Allegorese geleistete Umformungsarbeit bereits voraussetzte. Der Mythos an sich bot zunächst keinerlei Ansatzpunkt für eine antifeminine Sinngebung. Keiner der von Ovid und anderen berichteten Aspekte der Sage warf auf Eurydike ein ungünstiges Licht, geschweige denn daß, wie in jenem anderen Fall, der Geschichte eine ganze Tendenz innewohnte, die man auf Kosten einzelner, dieser widerstreitender Elemente hätte verabsolutieren können. Eine schlechte Figur machte Eurydike vielmehr erst in der früh einsetzenden moralisch-theologischen Auslegung, in der sie als Symbol der sündigen, sogar rückfällig sündigen Menschheit erschien, und die den entscheidenden Schritt der Motivübertragung vollzog. Erst nachdem man sich weithin an die geläufig gewordene Gedankenverbindung Eurydike = unverbesserliche Sündhaftigkeit gewöhnt hatte, lag der Weg zur frauenfeindlichen

110) Ed. Misrahi, S. 4.

111) Jehan Le Fevre, a.a.O., S. 79, 81.

112) Ebda.

Interpretation offen, die dann durch die nunmehr überraschend harmonisierende biblische Analogie weiter gefestigt wurde.

All die bis jetzt besprochenen Transpositionen formaler und substantieller Art betrafen lediglich Einzelzüge des Mythos. Das Phänomen der Anverwandlung nimmt aber auch noch größere Umfänge an, dann nämlich, wenn das Verfahren der Aneignung *victoris iure* die Anpassung der alten Sagen im ganzen an die neuen, der antiken Mythologie an die moderne, namentlich die keltische, zur Folge hatte. Die Orpheussage gewann wie so manche andere¹¹³⁾ spätestens im 12. Jh. neuen Kontakt mit jenem Urgrund der Archetypen und Kollektivträume, dem sie einst entsprungen war. Zum festen Bestandteil der keltischen Sagenwelt des Mittelalters gehörten Geschichten, die davon handelten, wie eine Frau ihrem Gatten von einem vornehmen Fremden geraubt und in ein fernes, geheimnisvolles Land entführt wird, das sich meist unschwer als das Jenseits erkennen läßt, wie daraufhin der Gatte auszieht, allen Hindernissen zum Trotz in das Jenseits eindringt und die Verlorene im Triumph zurückbringt. Dieses Erzählungsschema muß mit vielfältigen Ergänzungen und Variationen im Detail sehr weit verbreitet gewesen sein. Faßbar ist es uns z. B. in der spätestens dem 11. Jh. entstammenden altirischen Sage vom *Werben um Étain*¹¹⁴⁾, welche berichtet, wie Étain, die Gattin des Oberkönigs von Irland Eochaid Airem, von Mider geraubt und in ein Zauberschloß versetzt wird, aus dem sie Eochaid schließlich wieder befreit; oder in den Artuserzählungen des Caradoc von Llancarfan und des Wilhelm von Malmesbury (beide 12. Jh.), in denen von der Entrückung der Guenievre in die „Glasstadt“ bzw. nach Avalon, der Insel der Seligen, und den Bemühungen ihres Gatten Artus, sie dem Entführer wieder abzugewinnen, die Rede ist¹¹⁵⁾. Der moderne Leser wird zu diesen und verwandten Geschichten kaum sofort die von Orpheus und Eurydike assoziieren. Die Ähnlichkeiten sind weder besonders zahlreich noch besonders präzise: was übereinstimmt, ist lediglich die Dreiheit der Figuren Gatte, Gattin und Nebenbuhler, das Eintreten einer durch den Nebenbuhler bewirkten Katastrophe, die Entrückung der Gattin in ein Jenseits, der Schmerz des Gatten und sein Vorstoß in dieses Jenseits zur Wiedergewinnung der Verlorenen. Dem stehen bedeutende Unterschiede gegenüber: die keltische Sage spricht

113) Eine interessante Parallele zu unserem gleich zu entwickelnden Fall bietet der Ovidsche Mythos von Kephalos und Prokris (*Met.* VII 661 ff.) in seinem mittelalterlichen Nachleben. Vgl. I. L a v i n, *Cephalus and Procris. Underground Transformations*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XVII (1954) S. 366 ff. Die Überlegungen Lavins dazu sind allerdings kaum anzunehmen. Er übersieht völlig die Tatsache der Polygenese von Mythen. Viel natürlicher als seine These von der „unterirdischen“, populär-oralen Überlieferung der Erzählungen Ovids im Frühmittelalter ist der Gedanke an eine spontane Neubildung des Erzählungsschemas vom Typ „Kephalos und Prokris“ in der Volksliteratur des nachantiken Europa und eines späteren Zusammentreffens der modernen mit der alten Sage.

114) Vgl. H. R. P a t c h, *El otro mundo en la literatura medieval*, México-Buenos Aires 1956, S. 54 f., 62 ff.

115) Vgl. ebda., S. 290 ff.

statt vom Tode von der Entführung der Frau, kennt nicht das Motiv des Sieges der Musik, sondern läßt die Befreiung durch Waffengewalt oder auf anderen Wegen geschehen, weiß auch nichts von einer Bedingung für die Rückkehr und läßt vor allem das Abenteuer glücklich und erfolgreich enden. Trotz dieser Weitläufigkeit der Verwandtschaft hat das Mittelalter nun den antiken und den modernen Mythos zueinander in Beziehung gesetzt, ja beide miteinander verschmolzen. Es ergab sich ein Kompromiß, bei dem die klassische Sage sich die stärkeren Veränderungen gefallen lassen mußte. Der von Ovid und Vergil gestaltete Mythos erfuhr im Gefolge dieser Assimilierung — um gleich das Wichtigste zu nennen — eine außerordentliche Aufhellung. Eurydike stirbt in der keltisch bestimmten Neufassung der Erzählung nicht, sie kommt auch nicht in das Schattenreich, sondern an einen freundlicheren, ja einen paradiesischen Ort, der, wenn überhaupt, so nur unbestimmt als Stätte der Abgeschiedenen zu erkennen ist. Orpheus empfindet zwar weiterhin den Schmerz des Verlustes und die Schwierigkeit seines Unternehmens, aber einmal am Ziel seiner Reise angelangt, bleibt er frei von jeglicher Bindung an Bedingungen und triumphiert am Ende vollkommen. Das deutlichste Beispiel für diese Art der Neufassung bietet der schon mehrfach genannte *Sir Orfeo* bzw. dessen vorauszusetzende altfranzösische Vorlage¹¹⁶). Alle wichtigen Elemente stimmen hier mit dem geschilderten Erzählungsschema überein, das in mindestens einer, freilich unbestimmbaren Version zugrundeliegen muß. Von der Sage der Alten dagegen bleibt an Spezifischem nicht viel mehr als die entstellten Namen der Helden, Orfeo und Heurodis, sowie die allerdings bedeutsame Charakterisierung des Orfeo als eines alles bezwingenden Musikers. Alle Tragik, alle Düsternis des antiken Originals ist geschwunden. Sie erliegt dem zauberhaft heiteren Geist einer paradiesischen Idylle, der sich in der Schönheit der Szenerie ebenso wie in der Milde und Freundlichkeit der Menschen, den Entführer selbst nicht ausgenommen, und der Versöhnlichkeit des Geschicks offenbart. Die Landschaft spiegelt auf das vollkommenste die Stimmung des Ganzen. Es genügt, die Beschreibung des Jenseits, so wie es sich dem König Orfeo darbietet, zu zitieren, um eine Vorstellung von jenem unirdischen Glanz zu geben, der die zum Feenmärchen gewordene Sage von Orpheus und Eurydike durchdringt.

Amidde þe lond a castel he size
 Riche & real & wonder heize:
 All þe vt-mast wal
 Was clere & schine as cristal;
 An hundred tours þer were about,
 Degiselich & bataild stout;
 þe butras com out of þe diche;
 Of rede gould y-arched riche;

116) Hierzu Kittredge, zit. Art.; W. Hertz, *Spielmannsbuch. Novellen in Versen aus dem 12. und 13. Jh.*, Stuttgart-Berlin 1905, S. 357 ff.; L. A. Hibbard, *Medieval Romance in England*, New York 1934, bes. S. 197 f.; C. Davies, *Notes on the Sources of 'Sir Orfeo'*, MLR XXXI (1936) S. 354 ff.; Bliss, zit. Ausg.; Patch, a.a.O. S. 239, 249 f.

þe vousour was auowed al
of ich maner diuers aumal.
Wip-in þer wer wide wones,
Al of precious stones;
þe werst piler on to biholde
Was al of burnist golde.
Al þat lond was euer liȝt,
For when it schuld be þerk & niȝt
þe riche stones liȝt gonne
As briȝt as doȝ at none þe sonne,
No man may telle, no þenche in þouȝt,
þe riche werk þat þer was wrouȝt:
Bi al þing him þink þat it is
þe proude court of Paradis¹¹⁷).

Die Frage ist, ob sich antike und keltische Legende außer im *Sir Orfeo* auch noch in anderen mittelalterlichen Geschichten durchdrungen haben. Man hat dafür auf eine der Geschichten in Walter Maps (ca. 1140—nach 1208) *De nugis curialium* verwiesen, die davon handelt, wie einst ein bretonischer Ritter seine Frau durch den Tod verlor, ihr dann in einem nächtlichen Geisterreigen begegnete und sie sich dabei wieder holte¹¹⁸). Auch der *Lancelot-Roman* Chrétiens von Troyes ist als Kontamination aus den beiden Elementen bezeichnet worden. Wie bei Walter Map erscheint auch bei Chrétien das Land, in das die Gattin des Ritters bzw. Artus' Gattin Guenievre entführt wird, als das Reich der Toten, und eben dies Motiv gilt als Indiz für den Einfluß der Orpheus- (und der Proserpina-) geschichte, da es der keltischen Sage unbekannt sein soll. Im Falle des *Lancelot* hat anscheinend zuerst W. Foerster die Einwirkung der klassischen Mythologie behauptet¹¹⁹). Er lieferte damit ein Argument im Streit der „Keltisten“ mit den „Antikeltisten“, dessen sich die letzteren bis in die Gegenwart bedienen. Die wohl extremste Position bezieht dabei F. E. Guyer, der geradezu erklärt: „If any Celtic influence was present here, it was almost entirely overshadowed by that of the classical story of the abduction of Proserpine and that of Orpheus and that of the

117) Ed. Bliss, S. 32 f. In der Übersetzung von Hertz, S. 81 f.:

Und wunderherrlich aus dem Grün	Von Edelstein war Saal und Haus;
Stieg eine Feste stolz und kühn.	Die strahlten heitern Schimmer aus.
Die äußern Mauern waren all	Nie ward es Nacht in diesem Land;
So klar durchleuchtig wie Kristall;	Denn wenn des Tages Helle schwand
Der hundert Türme Zinnenkranz	So glühte weithin das Gestein
Erglomm in zartem Perlenkranz;	Licht wie der Sonne Mittagschein.
Man sah hoch aus den Wassergräben	Zu schildern dieser Werke Pracht,
Viel goldne Mauerpfeiler streben.	Liegt traun in keines Menschen Macht.
Die Giebel waren emailliert,	„Das ist“, so dachte sich der Gast,
Mit Tiergestalten bunt geziert.	„Des Paradieses Hofpalast.“

118) Hierzu R. S. Loomis, *Sir Orfeo and Walter Map's De nugis*, MLN LI (1936) S. 28 ff.; Davies, zit. Art.; Bliss, a.a.O. S. XXXII f.; Patch, a.a.O. S. 239.

119) Christian von Troyes, *Sämtliche erhaltene Werke*. Hrsg. v. W. Foerster, IV, Halle 1899, S. LXVIII ff.

attempted and almost successful rescue of Eurydice"¹²⁰). Es ist kaum nötig, auf die Problematik eines solchen Standpunktes hinzuweisen. Um ihn, ja auch nur den Foersterns annehmbar zu machen, wäre erst zu zeigen, daß sich die Elemente des *Lancelot* nicht befriedigend aus denen jener keltischen Vorformen ableiten lassen, deren Existenz wenigstens im Falle des *Sir Orfeo* niemand im Ernst bestritten hat. Das angeblich entscheidende Motiv des Totenreiches setzt nicht unbedingt antike Einflüsse voraus. Als Fahrt in ein irgendwie geartetes Jenseits erscheint die Entführung offen oder verborgen ja schon in der keltischen Mythologie selbst, die damit in sich bereits die nötigen Voraussetzungen für die Version Chrétien's barg. Die Konzeption des *Lancelot* ist, so muß man wohl mit einem repräsentativen Teil der modernen Forschung¹²¹) sagen, mittelalterlicher Sagenstoff, dem sich hier und da einige klassisch-mythologische Reminiszenzen beigemischt haben können, aber nicht müssen, auf keinen Fall aber nachweisbar beigemischt haben. Für die Geschichte Walter Maps gilt ähnliches. Weder sie noch die Chrétien's kommen für die uns beschäftigende Frage in Betracht. Denkbar wäre eine keltisierende Deformierung des Orpheus-Mythos schließlich auch noch in den früher besprochenen Fällen von Substitution des Motivs von Eurydikes Tod durch das ihrer Entführung. Es ist nicht ausgeschlossen, daß etwa im *Flamenca*-Roman ein Einfluß der verbreiteten modernen Sagen mitspielt. Doch ist primäre Ursache der Entstellung hier wie in den anderen Beispielen zweifellos die, die wir früher angaben: die Verwechslung ähnlich klingender antiker Geschichten. Die keltische Mythologie wird hier höchstens indirekt deformierend gewirkt haben, insofern ihre Einwirkung die der antiquarischen Unbildung verstärkte¹²²).

Die Deformierung konnte sich schließlich auch noch als Widerspruch, als Protest gegen den Mythos äußern. Es geschah immer wieder, daß man die

120) F. E. Guyer, *Romance in the Making. Chrétien de Troyes and the Earliest French Romances*, New York 1954, S. 166.

121) Vgl. schon G. Paris, *Etudes sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac*, II, R XII (1883) S. 512; in unseren Tagen Patch, a.a.O. S. 308; J. Crossland, *Medieval French Literature*, Oxford 1956, S. 114; J. Frappier, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre*, Paris 1957, S. 137; M. Roques, Einl. zu *Les Romans de Chrétien de Troyes*, III, *Le Chevalier de la Charrette*, Paris 1958, S. XIX. Guyer selbst hatte sich früher durchaus in diesem Sinne geäußert (*The Influence of Ovid on Chrestien de Troyes*, RR XII [1921] S. 224 f.). Völlig „keltistisch“ ist der Standpunkt der wohl eingehendsten Untersuchung: K. G. T. Webster, *Guinevere. A Study of her Abductions*, Milton, Mass. 1951. — Erwähnen wir schließlich noch den aufschlußreichen Vergleich der Lancelot- mit der Sir Orfeo-Geschichte bei G. Schoepperle, *Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance*, Frankfurt-London 1913, S. 528 ff., bes. S. 541 ff.

122) Im Zusammenhang mit der Frage „Orpheus und die Artussagen“ kann man des weiteren, obwohl die Stelle für uns ohne spezielle Bedeutung ist, auf V. 371 ff. der ca. 1150 entstandenen *Vita Merlini* hinweisen (Hrsg. v. J. J. Parry, Urbana 1925, S. 53), die Orpheus namentlich nennt. Doch geht es hier nicht um die Eurydike-Geschichte. Vielmehr haben wir es (was der Hrsg. nicht erkannt hat) mit einem Echo von Ovid, *Met.* X 83 ff. zu tun.

Sage von Orpheus und Eurydike in ihrer düsteren Tragik unbefriedigend, unerträglich fand. In Augenblicken heiteren Lebensgenusses und in der Laune unbeschwerter Festesfreude wirkte sie und manche andere der alten Geschichten, auf die man dennoch nicht verzichten wollte, selbst für das Empfinden humanistischer Geister nicht selten störend: daher denn immer wieder die Tendenz, vor allem traurig endenden Liebesabenteuern aus der antiken Dichtung einen eigener Hochstimmung entspringenden, idyllisch-glanzvollen Schluß zu geben. Wie die Geschicke Pyramos' und Thisbes, Kephalos' und Prokris' liefen dabei auch die Orpheus' und Eurydikes auf einen Triumph statt auf eine Katastrophe hinaus. Die Version vom Erfolg der Unterweltfahrt des thrakischen Sängers war sogar die ursprüngliche. Sie kursierte in Griechenland unangefochten vom 5. bis ins 1. Jh. v. Chr., um erst dann jener neuen, tragischen Platz zu machen, die das Werk eines unbekannten hellenistischen Dichters ist und seit Vergil und Ovid bestimmend wurde¹²³). Unabhängig von den altgriechischen Berichten, vielmehr als ständig erneute Opposition zu der von den römischen Dichtern tradierten Neufassung, d. h. auf dem Wege der Polygenese, taucht die Erzählung vom Triumph des Orpheus dann in den Literaturen der verschiedensten nachantiken Jahrhunderte auf. Am besten bekannt ist sie wohl aus der Barock- und Rokokooper. Sowohl die *Euridice* Ottavio Rinuccinis, Jacopo Peris und Giulio Caccinis (1600) wie der *Orfeo* des Luigi Rossi (1647) wie auch Glucks berühmtestes Werk dienten höfischer Festesfreude, waren Ausdruck der *douceur de vivre* im Bannkreis erst Heinrichs IV., dann Mazarins und noch später der Marie-Antoinette¹²⁴). Und nicht nur das fürstliche, sondern das vornehme Opernpublikum des 17. und 18. Jhs. überhaupt verlangte im Prunk der Galaveranstaltungen nach anderem als Peripetien und Katastrophen. Das heitere Ende wurde so zum Gesetz für die Librettisten, in Italien noch mehr als in Frankreich¹²⁵). Es kam dahin, daß Jean-Philippe Rameau in seiner Kantate *Orphée* die Klimax des tragischen Scheiterns im Textende durch die Antiklimax eines *air gai* im Musikende wieder aufhob und sozusagen rückgängig machte¹²⁶). Solche auf einem Mißfallen an Ovid und Vergil beruhenden Aufhellungen des Mythos kennt bereits das Mittelalter. Ein frappantes Beispiel dafür bietet das 31 Distichen umfassende *Orpheus*-Poem eines Dichters namens Walter (Gautier) aus dem Freundeskreis Marbods von Rennes

123) C. M. Bowra, *Orpheus and Eurydice*, in: *Classical Quarterly* XLVI (1952) S. 113 ff.

124) Vgl. A. Hubens, *La Légende d'Orphée et le drame musical*, Bruxelles 1910, S. 39 ff.; H. Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lully*, Paris 1913, S. 86 ff.; L. Marrone, *Il mito d'Orfeo nella drammatica italiana*, in *Studi di letteratura italiana* XII (1922) S. 145 ff., 203 ff. Zu Rinuccini besonders A. Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Krefeld 1961, S. 24 ff.

125) Marrone, a.a.O. S. 143, 148, 173 f., 192, 199 f., 205 f.; A. Belloni, *Il Seicento*, Milano 1929, S. 422 ff.; G. Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau. His Life and Work*, London 1957, S. 124, 562.

126) Ebda. S. 67.

TYPEN DER DEFORMIERUNG ANTIKER MYTHEN IM MITTELALTER

und Baudris von Bourgueil, der um 1080 schrieb¹²⁷). Hier ist nicht nur keine Rede mehr von einem düsteren Ende der Begebenheit, sondern es fällt sogar der düstere Anfang aus, den das Barock mit all dem Ernst des Originals bestehen läßt. Zwar setzt die Erzählung den Tod der Eurydike und den Schmerz des Gatten voraus, doch geht sie weder auf das eine noch auf das andere mit einem Wort ein. Sie kennt weder Trauer noch Klage, sondern nur den Triumph des Sängers und erlösenden Frieden (*summa quies*). Ihr erster Vers gibt gleich den Ton für das Ganze an:

Carmine leniti tenet Orpheus antra Cocyti.

Nicht Leid und Finsternis an sich, sondern deren Überwindung stellt Walter dar, nicht die Schrecken der Unterwelt, sondern nur deren Besänftigung, nicht den furchterregenden, sondern den besiegtten Pluton. Alles Leid erscheint bezwungen, alle Nacht in Licht verwandelt. Der Tod selbst lacht: Orpheus zwingt ihn dazu, dieses Wunder zu vollbringen.

Dum sua fila regit Mortem ridere coëgit;
Miraque res fuerat, quod sibi risus erat.

Lachen durchzieht das Gedicht auch sonst. Orpheus lacht inmitten der Schatten:

Non pavet obscuras facies turpesque figuras,
Sed magis arridet cum fera monstra videt.

Nichts charakterisiert Walters Verse so sehr wie die Fülle der Bezeichnungen aus dem Umkreis der Begriffe Gewißheit, Sicherheit, Versöhnlichkeit und Freundlichkeit: *lenire*, *placare*, *summa quies*, *ridere*, *mutare iura*, *pavor abest*, *pena remissa*, *non pavere*, *arridere*, *intuitus mutare torvos*, *blande salutare*, *tartareus favor*, *rabie demere*, *fera corda premere*. Ohne auch nur einen Augenblick der Sorge oder der Gefährdung durchlebt zu haben, gelangt Orpheus ans Ziel seiner Wünsche und kehrt mit derselben souveränen, heiteren Gelassenheit, mit der er hinabgestiegen war, auf die Erde zurück. So schließt Walter mit der Feststellung dessen, was von Anfang an sicher war:

Carminibus sontis tranavit stagna Charontis,
Imperioque dei redditur uxor ei.

Walter stellt die Erzählung Vergils und Ovids in ihrem Gehalt völlig auf den Kopf. Die dunklen Farben des Originals werden in seinem Gedicht derart konsequent durch helle ersetzt, daß man kaum umhin kann, als Inspirationsquelle ein mächtiges, optimistisches Lebensgefühl anzunehmen, dem die elegisch-tragische Haltung des Mythos zuwider war, und das seinen Unwillen äußerte, indem es einen in allen wichtigen Punkten antithetischen Gegenmythos aufstellte. Mehr als diese dialektische Funktion läßt sich aus dem Poem bedauerlicherweise nicht ablesen. Man wüßte gern über die Hintergründe seiner Entstehung und seiner Bestimmung ähnlich genaue Einzel-

127) M. Delbouille, *Un mystérieux ami de Marbode: le „redoutable poète“ Gautier*, MA LVII (1951) S. 205 ff, bes. 228 f.

heiten, wie sie im Falle der Orpheus-Bearbeitungen des Barock so reichlich zur Hand sind. Nur vermutungsweise darf man sie mit jener Hochstimmung der *iuventus mundi*, jenem vitalen Erneuerungsbewußtsein in Beziehung setzen, die dem damals auf der Schwelle stehenden 12. Jh. das Gepräge gaben¹²⁸). Aber vielleicht ist es nicht einmal zu anachronistisch, Walters Dichtung mit Bezeichnungen wie „joi et joven“ zu charakterisieren, Leitworten des späteren höfischen Geistes. — Dauernd durchzusetzen hat sich die versöhnliche Version des Mythos allen Übereinstimmungen mit dem Zeitgeist zum Trotz freilich weder im Mittelalter noch späterhin vermocht. Immer wieder ist man im Verlauf der Jahrhunderte schließlich zu der Vergils und Ovids zurückgekehrt, doch wohl in jenem richtigen Empfinden, daß das triumphale Ende die Fabel um ihre Dramatik und ihre Wahrheit bringt und sie damit als Ganzes schal werden läßt¹²⁹). So wenig wie der Fischer im Märchen die versunkene Stadt auf die Dauer zur Erde emporheben, Perceval den Gralskönig erlösen kann, ist es denkbar, daß Orpheus die Eurydike in den irdischen Alltag zurückbringt¹³⁰). Die Versuche eines Walter und der Barocklibrettisten sind im Grunde nicht mehr als Illusionen für jeweils einen idyllischen Augenblick.

Der Protest gegen den Mythos kann außer aus der Unzufriedenheit mit ihm auch aus dem Überdruß an ihm entspringen. Gerade dort, wo man ihn liebt und ständig erneut zum Thema künstlerischer Gestaltung macht, läuft er Gefahr, monoton zu wirken, sich zu erschöpfen und als Reaktion auf steril gewordene Erhabenheit die Parodie auf den Plan zu rufen. Travestien des Orpheus-Themas kennt die neuere europäische Literatur in Fülle. Die meisten von ihnen bieten wie auf Grund eines aus Stoff und Betrachtungsweise resultierenden, überall eintretenden Gesetzes ein und dieselbe burleske Grundidee: Orpheus erscheint als Prototyp des Ehemannes, den der Tod seiner ungeliebten Frau aus einer lästigen Sklaverei befreit hat und der kein Interesse daran haben kann, sich von neuem in das Joch zu begeben. Wieder tritt das Motiv der Freude für das der Trauer ein, wenn auch in einem ganz anderen, gröberen Sinne als dem der letztgenannten Beispiele. Orpheus fällt es entweder gar nicht ein zu klagen, oder wo er es doch tut, gibt er die lächerliche Figur eines Dummkopfs ab. Selbst Eurydike ist durchaus nicht unbedingt bekümmert über die Trennung und zieht es gelegentlich vor, in der Unterwelt zu bleiben, statt das gemeinsame Leben wiederaufzunehmen. Bei dieser Einstellung wird der Rettungsversuch zu einer grotesken Absurdität, insofern mindestens einer der Partner ihn wider seinen Willen oder doch gegen sein Interesse mitmacht. Der ganz natürliche Schluß ist, daß die fatale Übertretung des Verbotes, sich umzuschauen, eben der Konsequenz wegen begangen wird. Orpheus will Eurydike wieder verlieren und verliert sie denn

128) Vgl. Curtius, a.a.O. S. 123, 261.

129) Vgl. die Kritik W. F. Ottos (*Mythos und Welt*, Stuttgart 1962, S. 245) an Gluck.

130) Den Vergleich stellt A. P a u p h i l e t an: *Le Legs du Moyen Age. Etudes de littérature médiévale*, Melun 1950, S. 175 ff., 210 f.

auch. Was bei Vergil und Ovid seine Katastrophe war, wird in der Burleske sein Triumph. Allbekannt ist diese Konzeption aus Offenbachs *Orphée aux Enfers* (1858 bzw. 1874). Häufig begegnet sie aber, wenigstens in einzelnen ihrer Elemente, bereits im 17. und 18. Jh. Höchstwahrscheinlich meist ganz unabhängig voneinander machten spanische (allen voran Quevedo)¹³¹⁾, italienische¹³²⁾ und französische Dichter damals Orpheus zum Helden einer Ehesatire. Aufschlußreich und typisch ist die Begründung, die der Verfasser des *Orphée grotesque* 1649 für sein Unternehmen gibt: „L'Orphée a tant paru dans le sérieux qu'il peut donner curiosité de le voir dans le Burlesque; aussi le plaisant personnage qu'il fait quand il se plaint en musique de son veuvage [...] donne une idée assez risible pour mériter qu'on le dépeigne en un style qui l'est aussi. C'est pourquoy l'Autheur prend cette Fable par où elle commence à estre plaisamment bizarre“¹³³⁾. Es darf stellvertretend für viele andere gelten, wenn der Autor der Harlekinade *Orphée ou Arlequin aux Enfers* (1711) als Moral der Geschichte den Rat gibt:

Fuyez cet esclavage
Fatal à tant d'époux,
Restez dans le veuvage,
Il n'est rien de si doux¹³⁴⁾.

Auch hier kann man wieder bis in das Mittelalter zurückgehen. Eine Parodie, die sich von all den späteren prinzipiell in nichts unterscheidet, entdecken wir in der altfranzösischen Boethius-Übersetzung des Bonaventura de Demena. Stärker als irgendeine der uns bekannten Burlesken späterer Zeit arbeitet sie das Moment der Lächerlichkeit des verwitweten Ehemanns heraus. Orpheus wird zu einer ulkigen Figur, Quelle der Heiterkeit für die Höllenbewohner, die ihn nur deshalb in ihr Reich einlassen, um noch größeren Spaß an ihm zu haben, und sich in dem Augenblick, als der Genarrte seine Frau zum zweiten Mal verliert, vor Lachen vollends nicht mehr halten können. „Lors dist un de cil de l'enfer: nos poons fere le plus bel soulas dou monde de cestui. Donons a Olfeus sa moillier [...]. Et ensinc porons véoir risée de la tempeste et de la forsenneire que il fera quant il perdra sa moillier autre fois“¹³⁵⁾. Von Orpheus' Größe und der Gewalt der Musik bleibt hier

131) C. Pitollet, *A propos d'un romance de Quevedo*, BH VI (1904) S. 332 ff.; Cabañas, a.a.O. S. 133 ff.; Cossío, a.a.O. S. 756 f.

132) Marrone, a.a.O. S. 172 f.

133) *L'Orphée grotesque avec le Bal rustique en vers burlesques*. Ire partie, Paris 1649, S. 2.

134) *Orphée ou Arlequin aux Enfers*, in: *Scaramouche pédant. Divertissement représenté par les Sieurs Solet et La Place à la Foire Saint-Laurent, le 12 septembre 1711*, Paris 1711, S. 16. — Zur Frage der Mythenparodie einige Bemerkungen bei P. Lehmann, *Die Parodie im Mittelalter*, München 1922, S. 149 f.

135) P. Paris, a.a.O. S. 345 f. Analysiert wird die Geschichte von L. Moland, *Origines littéraires de la France*, Paris 1866, S. 276 f.; A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, II, Torino 1883, S. 309 f.; und G. Paris in

keine Spur mehr. Der Heros und göttliche Sänger wird zu einer Jammergestalt, seine überirdische Liebe zu einer Art spießbürgerlicher Schwäche. Er klagt nicht, sondern er plärrt: „braiant“ nennt ihn der Text. So verwandelt sich die sublimen Tragödie nach Vergil und Ovid unter der Hand Bonaventuras unversehens in ein Fabliau mit all der dazugehörigen grobschlächtigen Komik.

Unsere Ergebnisse¹³⁶⁾ treffen in den großen Zügen auf die älteren Nationalliteraturen gleichermaßen zu. Immer wieder zeigte es sich, daß dieselben großen Prinzipien der Mythenumwandlung in den romanischen wie in den germanischen Ländern am Werk waren. Französische, italienische, spanische und katalanische nicht nur, sondern auch englische und deutsche Autoren lieferten uns nebeneinander ein weitgehend einheitlich strukturiertes Untersuchungsmaterial. Allerdings waren die einzelnen Beiträge quantitativ sehr ungleich. Überblicken wir die Belege, so stellt sich heraus, daß die deutscher Provenienz die wenigsten, die französischer und die englischer die gewichtigsten und an Zahl beträchtlichsten sind. Mag auch unsere Dokumentation unvollständig sein, so läßt sie doch erkennen, daß die Sage von Orpheus und Eurydike nirgends so häufig angetastet wurde wie in Frankreich und England. Man könnte meinen, das ließe auf eine besondere Ferne der mittelalterlichen Kultur dieser Länder von der Mythenwelt der Antike schließen. Was zutrifft, ist das Gegenteil. Eine Literatur, die der antiken Mythologie so gleichgültig gegenüberstand wie die des mittelhochdeutschen Sprachge-

Histoire littéraire de la France, Bd. XXIX, Paris 1885, S. 501 f. Bei Bonaventuras Parodie mag durchaus auch jener „désir inavoué d'échapper au complexe du Diable“ mitspielen, von dem J. F r a p p i e r im Hinblick auf andere Höllengrotesken spricht. Vgl. seinen Aufsatz *Châtiments infernaux et peur du diable d'après quelques textes français du XIII^e et du XIV^e siècle*, in *Cahiers de l'Association internationale des Etudes Françaises*, 1953, S. 87 ff.

136) Weisen wir noch auf einige unklassische Geschichten hin, deren Entstehung wir nicht zu erklären vermögen. Zu ihnen gehört die von Orpheus dem Weltschöpfer, die der altfranzösische *Dolopathos* (ca. 1207—1212; hrsg. v. Ch. Brunet — A. de Montaiglon, Paris 1856, S. 408) bezeugt. Die hier auftretende Analogie von Orpheus und Prometheus erinnert am ehesten an Pausanias, IX 30, 5, doch kann dieser unmöglich eingewirkt haben. Dazu kommt die seltsame Version von Orpheus' Tod, die der italienische Ovid-Bearbeiter Giovanni de' Bonsignori (um 1370; *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venetia 1497; 92 r) bringt. Ihm zufolge traktierten die Frauen Orpheus so reichlich mit Wein, daß er in der Trunkenheit in den Hebros stürzte und ertrank. Das übernimmt in der Renaissance Nicolò degli Agostini in seiner Allegorese *Di Ovidio le Metamorphosi, tradotte... con le sue allegorie...*, Venezia 1533, 122 v — 123 r. Durch und durch rätselhaft ist schließlich der Hinweis des mittelhochdeutschen *Göttweiger Trojanerkrieges* (Anfang 14. Jh.) auf einen König Orpheus, der von drei Lindwürmern getötet worden sein soll (V. 11777; Hrsg. v. A. Koppitz, Berlin 1926). Ob hier eine Beziehung zu der stadtrömischen, mittelalterlichen Sage vom Drachen am Orpheus-See des Esquilin besteht, die in der 1. Hälfte des 12. Jhs. Benedictus Canonicus berichtet? (Vgl. F. S c h n e i d e r, *Rom und Romgedanke im Mittelalter*, München 1926, S. 166 f.).

TYPEN DER DEFORMIERUNG ANTIKER MYTHEN IM MITTELALTER

bietes¹³⁷⁾, hatte auch wenig Anlaß, sie zu deformieren. Umgestaltungen der Geschichten waren nur dort denkbar, wo man sich mit ihnen abgab, sie wiederholte; und so ist die Tatsache, daß man einen Mythos wie den von Orpheus in Frankreich und England öfter als anderswo in Europa „verfälschte“, nur ein Beweis dafür, daß man ihn hier mehr als irgendsonst¹³⁸⁾ liebte und schätzte.

Marburg, im September 1963

137) Die wenigen Erwähnungen O.s in der mhd. Literatur registrieren M. J. Feie, *Die Einverleibung der fremden Personennamen durch die mhd. Epik*, Amsterdam 1933, S. 399, und H. R. Hesse, *Das Bild Griechenlands und Italiens in den mhd. epischen Erzählungen vor 1250*, Diss. Saarbrücken 1961, S. 17 f.

138) Vgl. dazu E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N.Y., 1955, S. 47.