

University of Arizona Library

Interlibrary Loan
1510 E. University Blvd
Tucson, AZ 85721
(520) 621-6438 / (520) 621-4619 (fax)
OCLC: AZU
U of A Ariel: 150.135.45.156
askill@u.library.arizona.edu

ODYSSEY ENABLED

Borrower: UBY

TN.: 1193683



Call #: ML3800 .M48 2005

Location: Music Building (Fine Arts
Library) IN LIBRARY

ILL #: 104890088



Reference #:

Journal Title: Metamorphosen ; Akten der
Tagung der Interdisziplinären
Forschungsgruppe Metamorphosen an der
Universität Salzburg in Kooperation mit der
Universita

Article Author: H. Jung

Article Title: Orpheus-Metamorphosen'

Volume:

Issue:

Month/Year: 2005

Pages: 119 - 39 (scan notes and title/copyright
pages for chapter requests)

Email Address:

Shipping Address:

Brigham Young University ILL - GWLA
GWLA - SHIP WITH GREEN FLAG
GWLA - RETURN WITH ORANGE FLAG

Fax: (801) 422-0471

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

Paged by RO (Initials)

Reason Not Filled (check one):

- ☐ NOS ☐ NFAC (GIVE REASON)
☐ LACK VOLUME/ISSUE
☐ PAGES MISSING FROM VOLUME

Regular

ARIEL INFORMATION:

Ariel Address:



Enter Ariel Address Manually if unable to scan.
If Ariel address blank, send via email.

University of Arizona Interlibrary Loan

Orpheus-Metamorphosen:
Gestaltung und Umgestaltung eines Mythos
im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert

Kaum ein Sujet des griechischen Mythos hat ein so nachhaltiges Echo in der europäischen Kunst aufzuweisen wie die Erzählung von Orpheus und Eurydike. Als vermutete historische Person könnte Orpheus etwa zur Zeit des Trojanischen Kriegs zwischen 1300 und 1100 v. Chr. gelebt haben; seine Teilnahme am Argonautenzug ist verbürgt. Allen antiken Quellen zufolge stammt er aus Thrakien. Im Gegensatz zu anderen Heroen der Mythologie zeichnet sich Orpheus nicht durch besondere körperliche oder geistige Fähigkeiten aus, sondern durch eine Wunder wirkende Kunst des Singens und Musizierens sowie durch seine unverbrüchliche Liebe zu Eurydike. Er wagt für sie den Abstieg in die Schattenwelt des Todes, um seine an einem Schlangenbiss jung gestorbene Gattin wieder ins Leben zurückzuholen. Was bewegt die Menschen seit nunmehr über 3000 Jahren an dieser Leit- und Integrationsfigur, was fasziniert die Dichter, die bildenden Künstler, die Musiker und Komponisten und in jüngster Zeit auch die medialen Kunstschaaffenden an Orpheus und seinem Schicksal? Im März 2004 will der Filmregisseur Helmut Dietl mit seinem Mitautor Patrick Süskind eine moderne Kinoversion um die tragische Trennungsgeschichte zweier Liebender in Angriff nehmen.

Mir scheinen im Zusammenhang mit der Thematik des Symposions zwei Phänomene für die Faszination des Orpheus Mythos entscheidend zu sein: zum einen das Wesen des antiken Mythos allgemein, zum anderen die Tragik der Erzählung selbst. Nach einer kurzen Erörterung beider Aspekte, auch in Verbindung mit den Erzählversionen bei den römischen Dichtern Vergil und Ovid, soll das Hauptaugenmerk auf Gestaltung und Umgestaltung des Mythos im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in der Musik unter Einbeziehung von Literatur und Malerei gerichtet werden – eine Zeitspanne, die gegenüber dem 17. und 18. Jahrhundert etwas vernachlässigt wurde, jedoch interessante Vergleichsmöglichkeiten im Sinne des „metamorphic play“ bietet.¹

¹ Vgl. auch Dorothy M. Kosinski, *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1989). Von der neueren Literatur zum Thema Orpheus seien genannt: *Mythos Orpheus: Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, hg. Wolfgang Storch (Leipzig: Reclam, 1997); Heinz Hofmann, „Orpheus“, *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, hg. Heinz Hofmann (Tübingen: Attempto, 1999), S. 153-98; *Orpheus in den Künsten*, hg.

Zum Wesen des Mythos gehören Exempla als etwas Vorbildhaftes und ihre einer konkreten Zeitlichkeit entzogene Wandlungsfähigkeit. Das archaische Denken über die Welt, über das Walten der göttlich-numinosen Mächte in der Welt und über das Wesen des Menschen personifiziert sich in Figuren und ihren verbindlichen, oft auch vorbildhaften Handlungsweisen. Sie dienen gleichsam als Projektionen, um Ängste und Bedrohungen zu bewältigen, um Sehnsüchte zu verstehen und zu verarbeiten. Ein Grundbedürfnis nach Mythos zeigt sich in der Überschaubarkeit von Problemstellungen und in einer eindeutigen Antwort, wie der Gewalt des Bösen Einhalt geboten, die Gegenwart göttlicher Macht als Hilfe oder auch als Bestrafung erfahrbar wird, wie die den Menschen umtreibenden Fragen von Liebe und von Tod, von schicksalhaft über sie hereinbrechenden Naturgewalten zu beantworten sind.

In der „Idee“ des Mythos und des Mythischen manifestieren sich nach Gerhart von Graevenitz „europäische Wahrnehmungs- und Denktraditionen“, ² bei denen Realität und Fiktion ineinanderfließen. Solche Denkgewohnheiten werden nicht von historischer Entwicklung, nicht teleologisch, d.h. von der gradlinigen Ausrichtung auf ein Ziel hin, bestimmt, sondern von der rhetorischen Tradition, Erklärungen und Begründungen in herausgehobenen Exempla zu konzentrieren. Sie werden den Menschen in der archaischen Welt durch Rezitation, durch mündliche Weitergabe, durch den Logos vermittelt und erst in jüngerer geschichtlicher Zeit durch aufgeschriebene Erzählungen weitergegeben. ³ Mircea Eliade folgend bildet „ein bestimmter Umgang mit dem Phänomen der Zeit [...] dabei eine Brücke zwischen archaischem Mythos und modernem literarischem Äquivalent.“ ⁴ Man möchte hinzufügen: auch dem bildnerischen und musikalischen Äquivalent. Das Begreifen der Welt als zeit- und ortloser Kernbestand des Mythos wird in zeitgebundene, von Individuen gestaltete Mythologien überführt. Der Mythos ist „ausgespannt zwischen ‚Einst‘ und ‚Jetzt‘, ein ‚Immer‘“. In seiner Unmittelbarkeit wird „das ‚Einst‘, von dem berichtet und erzählt wird, im ‚Jetzt‘ erfahren.“ ⁵ Die Wahrheit des Mythos ist seine stete Vergegenwärtigung, sie garantiert den Fortbestand der Welt. Die Dichter, die bildenden Künstler und die Musiker holen den Mythos aus seinem archaischen Dasein

Klaus Walter Littger, mit Illustrationen von Ernst Arnold Bauer (Schriften der Universitätsbibliothek Eichstätt), hg. Hermann Holzbauer, Bd. 55 (Wiesbaden: Harrasowitz, 2002).

² Gerhart von Graevenitz, *Mythos: Zur Geschichte einer Denkgewohnheit* (Stuttgart: Metzler, 1987), Vorwort S. VIII.

³ Carl-Friedrich Geyer, *Mythos: Formen – Beispiele – Deutungen* (München: Beck, 1996), S. 8 f.

⁴ Mircea Eliade, *Mythos und Wirklichkeit* (Frankfurt a. M.: Insel, 1988), S. 184, vgl. auch Geyer, *Mythos*, S. 16.

⁵ Geyer, *Mythos*, S. 7 f.; Hermann Jung, „Vom antiken Mythos zum musikalischen Topos: Zur Gattungs-Genese von Händels *Serenata Aci, Galatea e Polifemo* und ihren Wandlungen der Londoner Jahre“, *Ausdrucksformen der Musik des Barock: Passionsoratorium – Serenata – Rezitativ* (Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 1998 bis 2000; Laaber: Laaber, 2002), S. 129–44.

durch Phantasie und Spielfreude im schöpferischen Gestalten als Erzählung, als Bild und Plastik wie als Musikwerk in unsere geschichtliche Welt, verleihen ihm ein humanes Existenzrecht.

In der Erklärung von Unerklärlichem, von den die Menschen bewegenden Wirkkräften von Liebe und Tod, von einem wie auch immer gearteten Jenseits und den Möglichkeiten einer Wiedergeburt ist auch der Ursprung des Orpheus-mythos begründet.⁶ Die Macht der Musik durch vernehmbares Singen und Musizieren, als Kunst von göttlicher Herkunft und als Geschenk an die Menschen, personifiziert sich in einem Sänger und Kitharöden aus Thrakien. Ihm fehlt zwar eine genealogische Verbindung zur griechischen Götter- und Heroenwelt; seine Gottähnlichkeit, wohl erst im Hellenismus durch eine Mutter (die Muse Kalliope) und einen Vater (den Gott Apollo) dokumentiert, zeigt sich vor allem durch seine musikalisch-magischen Kräfte, die auf die belebte und unbelebte Natur wie auf seine Mitmenschen wirken. Zugleich gilt Orpheus als Priester des Dionysos, der Hauptgottheit der sogenannten Orphiker; er lebt und wirkt im Spannungsfeld wie unter dem Schutz beider religiöser Kulte.

In der antiken Überlieferung tritt Orpheus somit in drei Funktionen auf.⁷ Mit der Macht seines Singens und Musizierens ist er zuerst die ‚Person des Mythos‘. Von einem Abstieg in den Hades wegen Eurydike kehrt er unverrichteter Dinge zurück, wendet sich als Trauernder dem Apollo-Kult zu und wird dafür von den Anhängerinnen des Dionysos getötet. Zum zweiten wird Orpheus zum Dichter gekürt, Schriften mystischen Inhalts und Geheimlehren führt man auf ihn zurück. Schließlich wird er als ‚Kultur- und Religionsstifter‘ gesehen, der einen nur wenig organisierten Geheimbund, die Orphiker, um sich schart.

Die Macht der Musik, ihre von der Nemesis und den Gesetzen der Natur bestimmten Grenzen, die Kraftfelder von Liebe, Tod und Unsterblichkeit sowie der Versuch, den Tod zu bezwingen – im realen wie im metaphorischen Sinn ein existenzielles Problem aller Menschen – diese sind Kern und Grundmotive des Mythos, aus denen als stete provokante Herausforderung der Antrieb zur schöpferischen Auseinandersetzung, zu vielfältigen Um- und Neugestaltungen, zu Detaildeutungen oder ungewöhnlichen Interpretationen erwächst.

Aus der Schriftlosigkeit des Erzählens und der Vielfalt der mündlichen Weitergabe wird Person und Schicksal des Orpheus in Verbindung mit Eurydike erst

⁶ Horst Goerges, „Wandlungen des Orpheus-Mythos auf dem musikalischen Theater“, *Claudio Monteverdi, Orfeo. Christoph Willibald Gluck, Orpheus und Eurydike: Texte, Materialien, Kommentare*, hg. Attila Csampai und Dietmar Holland (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988), S. 24.

⁷ Vgl. Hofmann, *Orpheus*, S. 160-65. Zur musikalischen Rezeption des Orpheus-Mythos im 17. Jahrhundert vgl. Hermann Jung, „Ein Italiener in Paris: Luigi Rossis *Orfeo* (1647) und die Opernstudien Romain Rollands“, *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2001*, hg. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler, Bd. 1 (Anif bei Salzburg: Müller Speiser, 2003), S. 173-84.

wenige Jahrzehnte vor der christlichen Zeitrechnung bei Vergil und Ovid in einer dichterischen, freilich synkretistischen Form fixiert. Spätestens hier lassen sich seine Metamorphosen erstmals konkretisieren. Vergil bindet die Orpheus-Geschichte als Einlage in die Erzählung vom Bauern und Imker Aristäus ein, der für den Tod Eurydikes verantwortlich ist und dafür durch eine Seuche unter seinen Bienen bestraft wird. Der knappe, mit Auslassungen versehene Bericht über den Abstieg in den Hades, über die bei den Unterweltsherrschern und menschlichen Schatten auf wundersame Weise Rührung hervorrufenden Lieder und über den grausamen Tod durch die Mänaden lassen Rückschlüsse auf den Bekanntheitsgrad der Geschichte zu.

Gerade diese Kürze der Darstellung eröffnet für Ovid poetische Möglichkeiten der Erweiterung und Veränderung, auch der Gewichtsverlagerung. Fragen nach der Schuldhaftigkeit des Orpheus, seinem Tod und nach der Wirkung seiner Kunst stehen dabei im Mittelpunkt. Die Verletzung des Gebotes, sich bei der Rückkehr in die Oberwelt nicht nach Eurydike umzudrehen, begründen beide Dichter mit Orpheus' Liebe zu seiner Gattin, freilich in unterschiedlicher Weise. Bei Vergil ist es der *furor*, die grenzenlose Leidenschaft der Liebe und zugleich das Sich-Auflehnen gegen das unumstößliche Naturgesetz des Todes, die ihn als Menschen in tragische Schuld verstricken und zu seinem grausamen Tod führen. Die Sympathie mit allen Naturwesen durch seine Kunst des Gesangs bleibt ihm freilich als Möglichkeit eines Weiterwirkens erhalten. Eurydike klagt ihn an, Orpheus' Haupt treibt mit schmerzerfüllten Rufen nach ihr den Fluss Hebrus hinunter. Ovid sucht durch Hinweise auf die fürsorgende menschliche Liebe die Schuldfrage auszublenden. Eurydike reagiert jetzt auf sein Umdrehen mit Schweigen aus Liebe zu ihrem Gatten, Orpheus verfällt in tiefe Trauer und erwartet seinen Tod als unausweichliches Geschick. „Der Meister verliert seine Sprache, stirbt gleichsam mit Eurydike.“ Auch bei Ovid führt sein Verzicht auf Frauenliebe zum Tod des Orpheus, ob aus Treue oder aus Enttäuschung lässt der Dichter offen.⁸

Dass Ovid den Schwerpunkt seiner Erzählversion von Eurydike (wie bei Vergil) auf Orpheus verlagert, hängt entscheidend mit dessen Kunst zusammen. Er erweckt in der Gefühlslosigkeit des Hades eine bislang nicht vorhandene menschliche Anteilnahme und lässt die dortigen Büßer für Augenblicke ihre Qualen vergessen. Er erreicht durch seinen rhetorisch meisterhaft gestalteten Bittgesang die Herzen der Unterwärtsbeherrscher Pluto und Proserpina. Er vermag zunächst den lärmenden und tobenden Angriffen der Mänaden durch seine besänftigende Musik standzuhalten. Erstmals treiben dann Haupt und Lyra auf dem Fluss. Bei Ovid heißt es:

Die Glieder liegen allerorten verstreut. Das Haupt und die Leier nimmst du, Hebrus, auf, und – o Wunder! – während sie mitten im Fluß dahingleitet, läßt die Leier Klage-

⁸ Michael von Albrecht, *Das Buch der Verwandlungen: Ovid-Interpretationen* (Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler, 2000), S. 107.

töne erklingen; Klagelaute murmelt die entseelte Zunge, und klagend antworten die Ufer.⁹

Bei ihrer Ankunft auf der Insel Lesbos werden Haupt und Lyra von Apollo gegen die Angriffe einer Schlange geschützt, Dionysos bestraft die Mänaden durch Verwandlung in Bäume.

Orpheus' Schatten aber steigt zur Unterwelt hinab und erkennt all die Orte wieder, die er schon einmal gesehen hat. In den Gefilden der Seligen sucht und findet er Eurydice; voll Sehnsucht schließt er sie in die Arme. Hier wandeln beide bald mit vereinten Schritten nebeneinander, bald geht sie voraus, und er folgt ihr, bald schreitet Orpheus voran und blickt sich – jetzt ohne Gefahr – nach seiner Eurydice um.¹⁰

Die Niederlage des im Übermaß liebenden Orpheus gleicht das Eingreifen der Götter aus. Sein Tod bedeutet nicht endgültige Trennung, sondern ewige Gemeinschaft. Die Wandlungen des Mythos bei Ovid werden seine Rezeption durch die Jahrhunderte entscheidend prägen, sie weisen zugleich auf generelle Ideen und Strukturen seiner Metamorphosen-Sammlung hin. Orpheus wird vorrangig als Mensch, als Liebender und als Künstler vorgestellt. Ovid nimmt ihn als Exemplum von Wandel und Dauer der Identität eines Menschen bis an die Grenzen seiner Existenz. Der Mythos und zugleich auch die Natur werden vermenschlicht. „Ovid legt dem Leser den Entwurf einer in dauernder Wandlung und Bewegung befindlichen Welt vor, die den natürlichen Kosmos ebenso umfasst wie den politischen und den individuellen.“¹¹

Das 19. Jahrhundert hat in ganz anderer Weise als die Jahrhunderte zuvor Zugang zur Antike, zum Mythos und speziell zur Gestalt des Orpheus gefunden. Die griechische und römische Mythologie, die vor allem im höfischen Musiktheater und im Schauspiel präsent gewesen war, zieht sich im bürgerlichen Zeitalter weitgehend auf ihre Rolle als Kultur- und Bildungsgut zurück, insbesondere im deutschen Sprachraum. „Der Umgang mit ‚Kultur‘“, so konstatiert der Historiker Thomas Nipperdey, „– mit literarischer Lebensdeutung und -reflexion, mit Künsten und Wissenschaften, mit hochkomplizierten Vermittlungssystemen – ist ein Teil des täglichen Lebens dieser Schicht [d.h. des Bildungsbürgertums] oder doch ihrer Präntentionen, oder solcher Umgang, von anderen geleistet und jetzt objektiviert, prägt den eigenen Lebensstil.“¹² Im geisteswissenschaftlichen Bereich wird die Klassische Philologie zu einer der führenden Disziplinen und hebt damit auch im Alltag und bei den Künstlern das Interesse an der Antike. „Kunst hat es mit der Wirklichkeit des Lebens und der

⁹ Ovid, *Metamorphosen*, übers. von Michael von Albrecht (München: Goldmann 1981), S. 250, Vs. 50-4.

¹⁰ Ovid, *Metamorphosen*, S. 250, Vs. 61-7.

¹¹ von Albrecht, *Das Buch der Verwandlungen*, S. 48.

¹² Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte. 1866–1918*. Bd. 1: *Arbeitswelt und Bürgergeist*. Sonderausgabe (München, 1998), S. 383.

Welt und mit deren Sinn zu tun. Diese Wirklichkeit verändert sich in der Kunst und mit ihr, Kunst ist ein Stück neuer Wirklichkeitserfahrungen.“¹³

Der Orpheus-Mythos, der seit den Anfängen der Oper in Italien um 1600 eine führende Rolle im Musiktheater gespielt hatte, scheint in der Musik keine übertragende Erscheinungsform mehr hervorgebracht zu haben, sieht man einmal von Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* (1764) und deren Rezeption in Deutschland und Frankreich ab.¹⁴ Er wird jetzt, gleichsam thematisch zersplittert, in ganz unterschiedlichen Formen und Gattungen tradiert. Neben der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den antiken Quellen des Orphismus sind es vor allem die Dichter, die den mythischen Sänger als Symbol „für die Macht der Poesie und für die Schönheit der Musik“ ansehen, aber auch „als Chiffre für ihr eigenes Schöpferium und Selbstverständnis“. ¹⁵ Vor diesem Hintergrund sollen vier Metamorphosen des Orpheus im Diskurs mit Tradition und Wandel vorgestellt werden.

1. Johann Wolfgang von Goethe: *Urworte. Orphisch* (1817)

Goethes fünfteiliger Gedichtzyklus *Urworte. Orphisch* entstand im Oktober 1817, wurde 1820 veröffentlicht und von ihm im gleichen Jahr mit einem Kommentar versehen. Der wissenschaftliche Disput zweier zeitgenössischer Mythenforscher, Gottfried Hermann und Friedrich Creuzer, über den Orphismus als theologische und philosophische Bewegung forderte ihn offensichtlich zu einer poetischen Reaktion heraus. Zugleich scheint er sie auch mit Person und Wesen des mythischen Sängers zu verbinden, dem diese Lehren zugeschrieben werden. Von den für die Orphik grundlegenden Begriffen *Daimon* (Dämon), *Tyche* (Zufall), *Eros* (Liebe, Leidenschaft), *Ananke* (Nötigung) und *Elpis* (Hoffnung) sind die drei ersten für unseren Zusammenhang besonders relevant.¹⁶

Goethe „interessierte in diesen Gedichten das Werden des Menschen als eine dem Dämonischen abgewonnene Leistung – , als Entelechie und als Metamorphose.“ Er suchte den „Mythos als ewigmenschliche Gegenwart“¹⁷ zu begreifen. *Daimon* bezeichnet die Eigenart und Unwandelbarkeit der Individualität des

¹³ Ebd., S. 695.

¹⁴ Nicht vergessen werden soll in diesem Zusammenhang Jacques Offenbachs „Operette bouffon“ *Orphée aux Enfers* (1858), die als Parodie des Stoffes wie der ‚großen‘ Oper in Paris Erfolge feierte. Vgl. dazu Hermann Jung, „Mythenparodie gegen Diktatur: Zu Jacques Offenbachs *Orphée aux Enfers* (1858)“, *Das (Musik)theater in Exil und Diktatur und seine Rezeption: Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003* (im Druck).

¹⁵ Hofmann, *Orpheus*, S. 184.

¹⁶ Die Erläuterungen basieren im Wesentlichen auf der Untersuchung von Theo Buck, *Goethes ‚Urworte. Orphisch‘* (Frankfurt a. M.: Lang, 1996). – Vgl. auch Manuela Speiser, *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*. (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Bd. 47, Innsbruck: Institut für Germanistik, Universität Innsbruck, 1992), S. 73-80.

¹⁷ Buck, *Goethes ‚Urworte. Orphisch‘*, S. 33 und 27.

Menschen, die Gesetzmäßigkeit des Lebens, die aus der als Symbol zu verstehenden Konstellation der Gestirne zum Zeitpunkt des Eintritts in das Leben erwächst. Mit den beiden Schlusszeilen „Und keine Zeit und keine Macht zerstückt / Geprägte Form, die lebend sich entwickelt“ wird die „Selbststeigerung zur Lebensaufgabe“ gemacht.¹⁸

Tyche – „Die strenge Grenze doch umgeht gefällig / Ein Wandelndes, das mit und um uns wandelt“ – , identisch mit der römischen *Fortuna*, zeigt eine andere Komponente des Lebens, die der Veränderung und Verwandlung. In ihr sieht Goethe „neben dem ‚Zufälligen‘ auch die Vielfalt, wie sie als Ausfluß der sozialen Interaktion unmittelbar zustande kommt: ‚Nicht einsam bleibst du, bildest dich gesellig‘.“¹⁹

„Die bleibt nicht aus! – Er stürzt vom Himmel nieder“ – Die weibliche Liebe im Deutschen und der männliche Eros im Griechischen zeigen „die symbolisch prägende Spannung beider Geschlechter“.²⁰ Goethe selbst kommentiert:

Hierunter ist alles begriffen, was man von der leisesten Neigung bis zur leidenschaftlichen Raserei nur denken möchte; hier verbinden sich der individuelle Dämon und die verführerische Tyche miteinander; der Mensch scheint nur sich zu gehorchen, sein eigenes Wollen walten zu lassen, seinem Triebe zu frönen, und doch sind es Zufälligkeiten, die sich unterschieben, Fremdartiges, was ihn von seinem Wege ablenkt; er glaubt zu erhaschen und wird gefangen; er glaubt gewonnen zu haben und ist schon verloren.²¹

Der Dichter, so resümiert Buck, „steht folglich nicht an, eine Art ‚Liebeskarriere‘ zur Voraussetzung der Lebenskarriere zu machen.“²² Goethes weiterer Kommentar von den zwei Seelen, die sich in einen Leib, und den zwei Leibern, die sich in eine Seele schicken sollen, läßt sich mit Peter von Matts Deutung von den „Liebes- und Lebenspaaren“ auf etruskischen Sarkophagen in Verbindung bringen, zugleich auch mit Orpheus und Eurydike: die „Ausrichtung der Liebenden auf etwas, was ihr Leben überdauert.“²³

II. Hector Berlioz: *La Mort d'Orphée* (1827)

Der Rompreis für Komposition war über mehr als ein Jahrhundert eine begehrte Auszeichnung vor allem für junge, aufstrebende Künstler, denen sich dadurch

¹⁸ Buck, *Goethes ‚Urworte. Orphisch‘*, S. 37.

Die Textzitate sind *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe, Bd. 1, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz (8. Aufl., Hamburg: Wegner, 1966), S. 359-60 entnommen.

¹⁹ Ebd., S. 40.

²⁰ Ebd., S. 45.

²¹ *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 1, S. 405-06.

²² Buck, *Goethes ‚Urworte. Orphisch‘*, S. 50.

²³ Peter von Matt, *Liebesverrat: Die Treulosen in der Literatur* (München: Hanser, 1989), S. 19.

das Tor zur Musikwelt öffnen konnte. Hector Berlioz, der 1803 geborene Franzose, nahm 1827 bereits zum zweiten Mal an diesem Wettbewerb teil. Er schreibt dazu in seinen Lebenserinnerungen:

Diesmal ward ich zugelassen. Wir sollten eine lyrische Szene mit großem Orchester in Musik setzen, mit dem Vorwurf: ‚Orpheus wird von den Mänaden zerrissen.‘ Ich glaube nicht, daß mein letzter Satz wertlos war; [...] ²⁴

Ein Pianist, der dem Werk vor der Jury technisch nicht gewachsen war, bewirkte, dass die Kantate als unaufführbar erklärt und auch in den kommenden Jahren nicht öffentlich vorgestellt wurde. Für alle Teilnehmer war der Text des Komponisten und Jurymitglieds Henri Berton (1767–1844) verbindlich, der sich offensichtlich nach Ovids poetischer Vorlage ausrichtete. Der trauernde Orpheus erwartet seinen Tod, die ihm einzig verbliebene Lyra soll ihm Kraft für den Ansturm der Bacchantinnen geben. Auch auf Apollo setzt er in einer verzweifelten Anrufung des Gottes seine Hoffnung.

Quel cris affreux se font entendre!
D'une secrète horreur je ne puis me défendre.
ô Ciel en croirai-je mes yeux,
ce sont elles, les bacchantes;
des cymbales bruyantes,
de leurs cris menaçants, de leurs chants furieux
retentissent déjà les échos de ces lieux.

ô Dieu puissant, fils de Latone,
toi qui fus mon maître, entends-moi;
Apollon, du haut de ton trône,
lance tes feux, je n'ai d'espoir qu'en toi.

Welch furchtbare Schreie sind da zu hören!
Verborgene Schrecken, gegen die ich wehrlos bin.
O Himmel, kann ich wohl meinen Augen trauen?
Da sind sie, die Bacchantinnen;
schon ist der Ort erfüllt, von grellen Beckenschlägen,
von ihren wütenden Schreien und wilden Gesängen.

O mächtiger Gott, Latons Sohn,
du mein Gebieter, hör mir zu!
Apollon, schleudere von deinem hohen Thron
deine Flammen herab, meine einzige Hoffnung bist du. ²⁵

²⁴ Hector Berlioz, *Lebenserinnerungen*, hg. und übers. Hans Scholz (München: Beck, 1914), S. 48.

²⁵ Text und Übersetzung sind dem Booklet der CD-Aufnahme Denon. CO-72868, 1988, entnommen. Dirigent: Jean Fournet.

Doch die Anhängerinnen des Dionysos rächen die vermeintliche Schmach ihres Gottes auf grausame Weise. Dem sterbenden Sänger entgleitet schließlich seine Lyra zu den alles übertönenden „Victoire“-Rufen der Mänaden.

Berlioz gliedert die drei Jahre vor seiner berühmten *Symphonie phantastique* entstandene Vertonung in fünf eng aufeinander bezogene Abschnitte. Auf eine die Idyllik der antiken Landschaft imaginierende Orchestereinleitung folgt Orpheus' Hymnus an die Liebe, ein deutlich zuerst im Horn, dann in der Singstimme mit konstanter Begleitung der Harfe hervortretendes Thema, das im weiteren Verlauf in immer neuen Varianten erklingt. Die kompositorisch aufwendigere zweite Hälfte der Kantate, das Bacchanal, schildert in sich stetig steigender Dynamik den ungleichen Kampf als musikalisch aufwendigen Dialog zwischen Tenor und zweistimmigem Frauenchor bis zum sich über vier Takte hinziehenden Siegesruf und endet in reinem C-Dur ohne Quinte.

Zusammen mit dem in mannigfachen Varianten leitmotivartig eingesetzten Liebeshymnus als gleichsam vorweggenommener *idée fixe* gewinnt der Orchester-Epilog für uns signifikante Bedeutung. In die zunächst kaum hörbaren Tremoli der Streicher mischen sich einige Harfentöne: Die Lyra des Orpheus meldet sich zurück. Wenige Takte später nimmt die Klarinette das Liebethema noch einmal in voller Länge auf. Man ist fast geneigt, Berlioz die genaue Kenntnis des Ovidtextes zu unterstellen. Denn mit diesem instrumentalen Abschluss wird in einer Art Weiterdenken des vorgegebenen Librettos in künstlerischer Freiheit und eigenständiger, musikimmanent symbolischer Deutung das Weiterwirken des mythischen Sängers und seiner Kunst gefeiert.

In ähnlich deutender Weise nehmen sich auch einige französische Maler am Ende des Jahrhunderts des Orpheus-Mythos an. Gustave Courtois (1863–1923) zeigt in *Orphée* (1875)²⁶ das mit goldenem Lorbeer bekränzte, göttlich wirkende Haupt des Sängers (Assoziation mit Christus!) im Ufersand steckend und seine Leier als gedachten Körper (Abb. 1). Bei Alexandre Séon (1855–1917)²⁷ sind Kopf und Instrument bereits eine Symbiose eingegangen (Abb. 2) – eine Idee, die in zahlreichen Orpheus-Plastiken des 20. Jahrhunderts wieder aufgegriffen wird, so bei Ossip Zadkine oder Henri Laurens.

Das bekannte Gemälde *La jeune fille thrace*²⁸ von Gustave Moreau (1826–1898), der sich ausgiebig mit mythologischen Themen beschäftigte, zeigt eine

²⁶ Pontarlier, Musée Municipal, *Les Metamorphoses d'Orphée*, Katalog der Ausstellung in Les Musées de Strasbourg (Strasbourg: Editions Musée des Beaux Arts de Tourcoing, Les Musées de la Ville de Strasbourg, Musée Communal d'Ixelles, Bruxelles, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995), S. 181. – Auch die drei weiteren Abbildungen sind diesem Katalog entnommen.

²⁷ *La Lyre d'Orphée* (1898). Saint Etienne, Musée d'Art Moderne, Katalog, S. 183. – Zu Zadkine und Laurens (mit Abbildungen) vgl. Jürgen Wöhrmann, „Ein für alle Male ist's Orpheus, wenn es singt. Eine mythisch-mythologische Gestalt in Text und Bild“, *Der altsprachliche Unterricht* XL: 3 (1997), S. 28–34.

²⁸ Paris, Musée d'Orsay. Katalog Strasbourg, S. 52.

junge Frau in arkadischer Landschaft, das auf der Leier liegende Haupt des Orpheus in ihren Händen haltend und ihm wie trauernd zugewandt, gleichsam wie eine Geste der Versöhnung mit dem Weiblichen nach dem ungleichen Mänaden-Kampf. Das Weiterleben seiner Kunst symbolisieren die im Hintergrund auf einem Felsen musizierenden Hirten (Abb. 3).

III. Franz Liszt: *Orpheus* (1854)

Im Zusammenhang mit einer von ihm geleiteten Aufführung von Glucks *Orfeo ed Euridice* im Weimarer Hoftheater schrieb Franz Liszt 1854 die Symphonische Dichtung *Orpheus*. Doch nicht allein dieses Ereignis gab den Anstoß zur Komposition, sondern wohl noch stärker die Begegnung mit einer „etrurischen Vase“ im Pariser Louvre. Sie scheint insbesondere seine Begeisterung für den mythischen Sänger entfacht und die Idee zur Umsetzung als Symphonische Dichtung ausgelöst zu haben. Im Vorwort zur gedruckten Partitur schreibt Liszt: Auf dieser antiken Vase sei „jener erste Dichter-Musiker dargestellt“,

[...] drapé d'une robe étoilée, le front ceint de la bandelette mystiquement royale, ses lèvres d'où s'exhalent des paroles et des chants divins ouvertes et faisant énergiquement résonner les cordes de sa lyre de ses beaux doigts, longs et effilés. Nous crûmes apercevoir autour de lui, comme si nous l'eussions contemplé vivant, les bêtes féroces des bois écouter ravis; les instincts brutaux de l'homme se taire vaincus; les pierres s'amollir: des cœurs plus durs peut-être, arrosés d'une larme avare et brûlante; [...]

[...] mit dem mystischen königlichen Reif um die Schläfe, von einem sternbesäten Mantel umwallt, die Lippen zu göttlichen Worten und Gesängen geöffnet und mit mächtigem Griff der feingeformten, schlanken Finger die Saiten der Lyra schlagend. Da scheinen die Steine gerührt zu lauschen und aus versteinten Herzen lösen sich karge brennende Tränen. Entzückt aufhorchend stehen die Tiere des Waldes, besiegt verstummen die rohen Triebe der Menschen.²⁹

Um welches Objekt des Louvre es sich bei dieser Beschreibung handelte, lässt sich heute kaum mehr feststellen. Vermutlich notierte Liszt seinen Eindruck aus der Erinnerung und verband ihn mit dem Wissen um den Orpheus-Mythos. Möglicherweise hat er auch diesen hier abgebildeten, um 440 v. Chr. entstandenen attischen rotfigurigen Stangenhenkelkrater aus Gela imaginiert, der sich in Berlin befindet und zumindest in Teilen seiner Beschreibung entspricht (Abb. 4). Entscheidend ist freilich etwas anderes. Das Vasenbild wird für den Komponisten Anlass zu einem Auftrag, die ästhetisch-moralische Botschaft der Orpheus-Gestalt musikalisch umzusetzen.

²⁹ Zitiert nach dem Vorwort der Taschenpartitur *Orpheus*. Symphonische Dichtung Nr. 4 für großes Orchester (New York: Edition Eulenburg, o.J.). Die freie Übertragung ins Deutsche stammt von Peter Cornelius.

[...], l'Humanité, aujourd'hui comme jadis et toujours, conserve en son sein ses instincts de férocité, de brutalité, et de sensualité, que la mission de l'art est d'amollir, d'adoucir, d'ennoblir.

[...], heute noch wie ehemals und immer sproßt aus ihrem Herzen [d.h. der Menschheit] der Trieb zur Wildheit, Begier, Sinnlichkeit, und es ist die Mission der Kunst, diesen Trieb zu besänftigen, zu veredeln.³⁰

Diese Haltung entspricht einer Kunstauffassung, die speziell das 19. Jahrhundert prägte. „Der Betrachter nimmt dem Bild gegenüber die Haltung dessen ein, den das Dargestellte nicht informiert, sondern der es aus seinem Bewusstsein heraus beurteilt, ergänzt, kommentiert und der daraus ästhetische Befriedigung und Anregung schöpft.“³¹ Liszt sieht in Orpheus ein Gegenbild zum Menschen, er idealisiert den Künstler in seinem Sinne als einen Botschafter für Frieden und Harmonie und zählt darüber hinaus sich selbst zu solcher Idealtypik.

Zu dieser Metamorphose fügen sich auch Struktur und Aussage der Komposition. Liszt wählt für seinen *Orpheus* ganz bewusst die von ihm entwickelte neue Gattung der Symphonischen Dichtung. Der kompositorische Einfall, hier eine in rhythmisierten Oktaven vorgestellte Hörner-Einleitung mit Begleitung zweier Harfen als Kernmotiv des ganzen Stückes, wird in T. 15–20 zum Hauptthema erweitert (Abb. 5). Mit dieser Erweiterung beginnt bereits eine Technik des Variierens, eine permanente Transformation des Eingangsmotivs, die auch im mehr lyrischen Seitenthema in E-Dur und im zuerst von der Solovioline vorgetragenen weiteren Themenabschnitt (T. 84–86) fortgeführt wird, wobei im letzteren das stete Changieren zwischen Dur und Moll noch hinzukommt. Insgesamt haben wir es mit einem Wechselspiel instrumentaler Klangfarben der Bläser und Streicher sowie einer kompositorischen Dichte zu tun, in der alles mit allem aufeinander bezogen und strukturell verwoben zu sein scheint. Mit einer solchermaßen permanenten Gestaltung und Umgestaltung, für die Gattung der Symphonischen Dichtung wie speziell für *Orpheus* konstitutiv, entwickelt Liszt formal den Diskurscharakter der klassischen Durchführung im Sonatensatz weiter und gibt damit Impulse für Richard Wagners symphonisches Gewebe der Leitmotive in dessen Musikdramen. In der Coda taucht die Klanglichkeit des Beginns wieder auf, jetzt gewandelt in eine Folge nebeneinander gesetzter, in der Oktave aufsteigender Dreiklänge von C-Dur über A-Dur, g-Moll, Es-Dur, Fis-Dur, G-Dur wieder zu C-Dur – eine weitere Metamorphose im kompositorischen Prozess.

Was am Anfang voneinander geschieden ist, kehrt in extremer Verdichtung wieder. Die Pause des Anfangs – Klangsymbol des Nichtseins – ist nun erfüllt von höchst verfeinerter Musik, das Ergebnis der (nach Liszts Auffassung) veredelnden Wirkung der

³⁰ Vgl. Anm. 29.

³¹ Arnfried Edler, *Studien zur Auffassung antiker Musikmythen im 19. Jahrhundert* (Kassel und Basel: Bärenreiter, 1970), zitiert in Sigfried Schibli, *Franz Liszt: Rollen, Kostüme, Verwandlungen* (München: Piper, 1986), S. 83.

Kunst auf die Menschheit, für welche Veredelung die allegorische Gestalt des Orpheus steht.³²

IV. Rainer Maria Rilke: *Orpheus. Eurydike. Hermes* (1904), *Sonette an Orpheus* (1923)

Die vierte und letzte Metamorphose ist Rainer Maria Rilke gewidmet, jenem Dichter und Lyriker, der in seinem von Heimatlosigkeit und Unrast geprägten Leben die Wandlungsprozesse gleichsam am eigenen Leib erfahren hatte und dessen Ansichten zu Liebe und Tod sich nicht zuletzt in der Beschäftigung mit Orpheus poetisch niederschlugen.³³ Mit 29 Jahren schreibt Rilke in Rom das umfangreiche Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes*. Es ist der dichterische Reflex auf seine Begegnung mit einem antiken Kunstwerk im Nationalmuseum in Neapel und im Pariser Louvre: einem attischen Grabrelief mit den genannten Figuren, das nur in einigen römischen Marmorkopien erhalten ist (Abb. 6). Das griechische Original, vermutlich aus dem späten 5. Jahrhundert v. Chr., existiert nicht mehr. Der unbekannte Künstler gestaltet den Moment des Sich-Umwendens. Orpheus, die Leier im Umhang verborgen, zieht den Schleier von Eurydikes Gesicht. Sie hat sich ihm zugewandt, die rechte Hand auf seine Schulter gelegt. Zugleich ist ihr Oberkörper leicht zurückgeneigt, gleichsam als Reaktion auf das Festhalten ihres rechten Armes durch Hermes. Zwei Zweierbeziehungen ermöglichen eine Dreierbindung als äußeren und inneren Vorgang. Die sanfte und doch Einhalt gebietende Berührung des Götterboten und Seelengeleiters Hermes, zu dem Eurydike ihren rechten Fuß zurückrichtet, zeigt ihre Todesverfallenheit in diesem Augenblick. Sie steht zwischen beiden, dem Todesboten und ihrem Gatten, der sie ins Leben zurückholen möchte, gerade eben wieder verbunden mit dem geliebten Orpheus und zugleich wieder dem Tod anheimgegeben. Wiedersehen und Abschiednehmen, Liebe und Tod werden zur Gleichzeitigkeit in einem gänzlich undramatisch dargestellten Geschehen. Rilke fügt im Zentrum seiner lyrischen Reflexionen zu diesem Relief eine über die Orpheus-Überlieferung hinausgehende Deutung hinzu. In V.75–86 heißt es:

Sie war schon nicht mehr diese blonde Frau,
die in des Dichters Liedern manchmal anklang,
nicht mehr des breiten Bettes Duft und Eiland
und jenes Mannes Eigentum nicht mehr.

³² Schibli, *Franz Liszt*, S. 82.

³³ In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts sind drei Bühnenwerke entstanden, die den Orpheus-Mythos z.T. radikal abwandeln: Gian Francesco Malipiero, *Trilogie L'Orfeide* (UA Düsseldorf 1925); Darius Milhaud, *Les malheurs d'Orphée* (UA Brüssel 1925); Ernst Křenek, *Orpheus und Eurydike* (UA Kassel 1926), Libretto von Oskar Kokoschka. – Vgl. auch Hans Knoch, *Orpheus und Eurydike: Der antike Sagenstoff in den Opern von Darius Milhaud und Ernst Křenek* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 91; Regensburg: Bosse, 1977).

Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
und hingegeben wie gefällner Regen
und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat.

Sie war schon Wurzel.³⁴

In der Hinwendung zu ihrem Geliebten und im Rückwärtsgewandtsein angesichts des Todes ist Eurydike für Orpheus eine Fremde. Sie „ist in den Kreislauf von Werden und Vergehen eingegangen, ist zu ‚Vorrat‘ und ‚Wurzel‘ für neues Leben geworden.“³⁵

Diesem frühen Gedicht von 1904 stehen die *Sonette an Orpheus* des Spätwerkes von 1923 gegenüber. Bildete für den jungen Dichter Eurydike noch den Mittelpunkt seines Interesses am Mythos, blieb seine Beziehung zur Gestalt des Orpheus noch recht unentschieden, so stellte er ihn in den Sonetten in den Dienst seines eigenen Dichtungskonzepts. Rilkes Orpheus der Frühzeit fehlt noch „die Einsicht in die Bedeutung des Todes innerhalb des Weltganzen.“³⁶ Er stemmt sich gegen das Naturgesetz des „Stirb und Werde“, will eine individuelle Auferstehung erreichen, wie sie erst der „neue Orpheus“ des Clemens von Alexandria, Christus, für die Menschen durch seinen Tod verwirklicht.³⁷ Der späte Rilke versieht dagegen den antiken Sänger mit der auch ihm eigenen Überzeugung von der Sinnhaftigkeit des Todes. Durch tiefere Einsicht und sein Verständnis der Natur wird Orpheus zu einem Gott, dessen Kunst gleich der Apolls Ordnung, Harmonie und Schönheit ausstrahlt.

In göttlicher Pose zeigt auch der Münchner Maler Melchior Lechter (1865–1937), vom Jugendstil und dem Kreis um Stefan George beeinflusst, seinen *Orpheus* von 1896.³⁸ Der mythische Sänger wirkt mit verklärt nach oben gerichtetem Blick, dem Klang seines Leierspiels lauschend, wie eine Idealfigur aus Wagners Musikdramen (Abb. 7).

Ganz bewusst bindet Rilke in seinen Sonetten den Orpheus-Mythos in ein poetisches Konzept ein, in dem der Dichtung die Aufgabe zukommt, „zu verinnerlichen und die Dinge durch Verinnerlichung ins Wesenhafte zu verwandeln.“³⁹ Eine Reihe von Gedichten des zweiteiligen Zyklus spricht solche Wand-

³⁴ Zitiert nach Storch, *Mythos Orpheus*, S. 58.

³⁵ Speiser, *Orpheusdarstellungen im Kontext poetischer Programme*, S. 99.

³⁶ Ebd., S. 100.

³⁷ Vgl. Hofmann, *Orpheus*, S. 165–71, bes. S. 168.

³⁸ Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Katalog, Strasbourg, S. 192.

³⁹ Ute Schmidt-Berger, „Metamorphosen des Orpheus. Eine Leitgestalt europäischer Kulturgeschichte in einem fächerübergreifenden Projekt“, *Der altsprachliche Unterricht* XXXVIII: 4/5 (1995), S. 179. Zur vergleichenden Interpretation antiker mythischer Gestalten siehe auch Wöhrmann, *Ein für alle Male ist Orpheus, wenn es singt*, S. 21–35; Friedrich Maier, *Europa. Ikarus. Orpheus: Abendländische Symbolfiguren in Ovids Metamorphosen. Fächerverbindende Projekte* (Antike und Gegenwart, Schülerheft und Lehrerkommentar, Bamberg: Buchner, 1998).

lungen als Gestaltung und Umgestaltung in Verbindung mit dem Mythos direkt an. So lautet das 12. Sonett des 2. Teils im ersten Quartett:

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.

und endet mit dem Terzett:

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie Lorbeern fühlt, daß du dich wandelst im Wind.

Im letzten Sonett des Zyklus (II.29) finden wir die Verse:

[...] Das, was an dir zehrt
wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidendste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.

Die „Zahl“ als „Inbegriff des Endlichen“ soll durch Orpheus im Sonett II.13 aufgehoben sein.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.

Im 5. Sonett des 1. Teils ist schließlich von der „Metamorphose“ des Dichters und Sängers, von Rilkes „neuem Orpheus“ die Rede, der als Mittler einer All-Harmonie die Trennung von Leben und Tod, Zeitlichkeit und Vergänglichkeit aufhebt. Dieses Sonett sei abschließend als Ganzes zitiert.

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen,
Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
Ists nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
um ein paar Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!
Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände,
Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände.
Und er gehorcht, indem er überschreitet.⁴⁰



Abbildung 1: Gustave Courtois, *Orphée* (1875). Copyright: Les Musées de Strasbourg (Katalog Strasbourg, 1995).

⁴⁰ Die Textzitate sind der Ausgabe Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien: Die Sonette an Orpheus* (Frankfurt a. M.: Insel, 1996) entnommen.

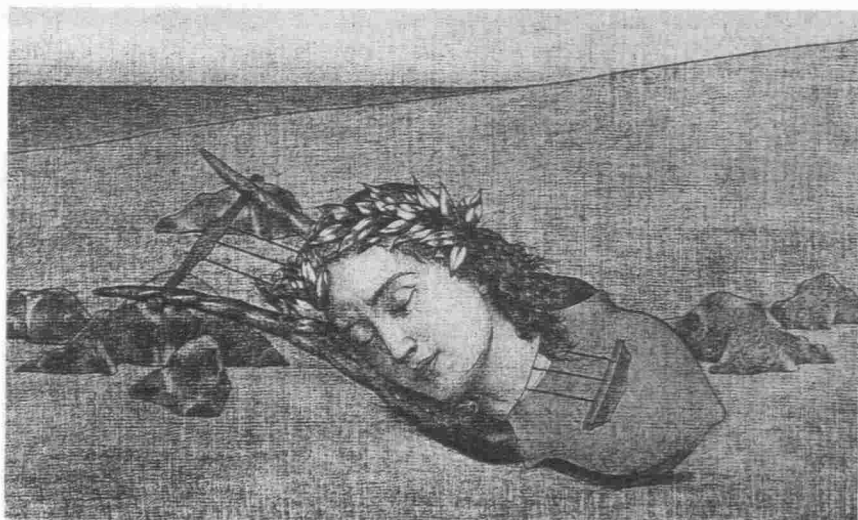


Abbildung 2: Alexandre Séon, *La Lyre d'Orphée* (1898). Copyright: Musée d'Art Moderne, Saint Etienne (Katalog Strasbourg, 1995).

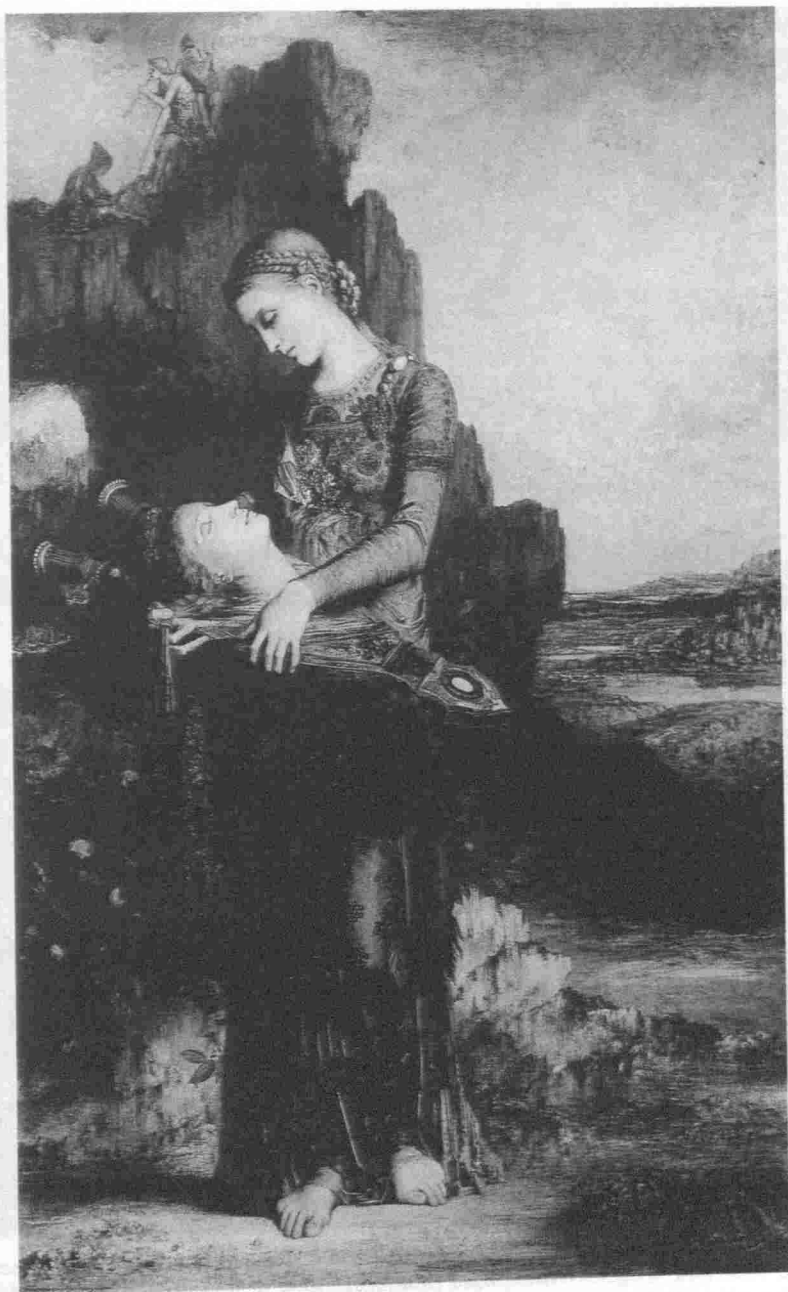


Abbildung 3: Gustave Moreau, *La jeune fille thrace*. Copyright: Les Musées de Strasbourg (Katalog Strasbourg, 1995).

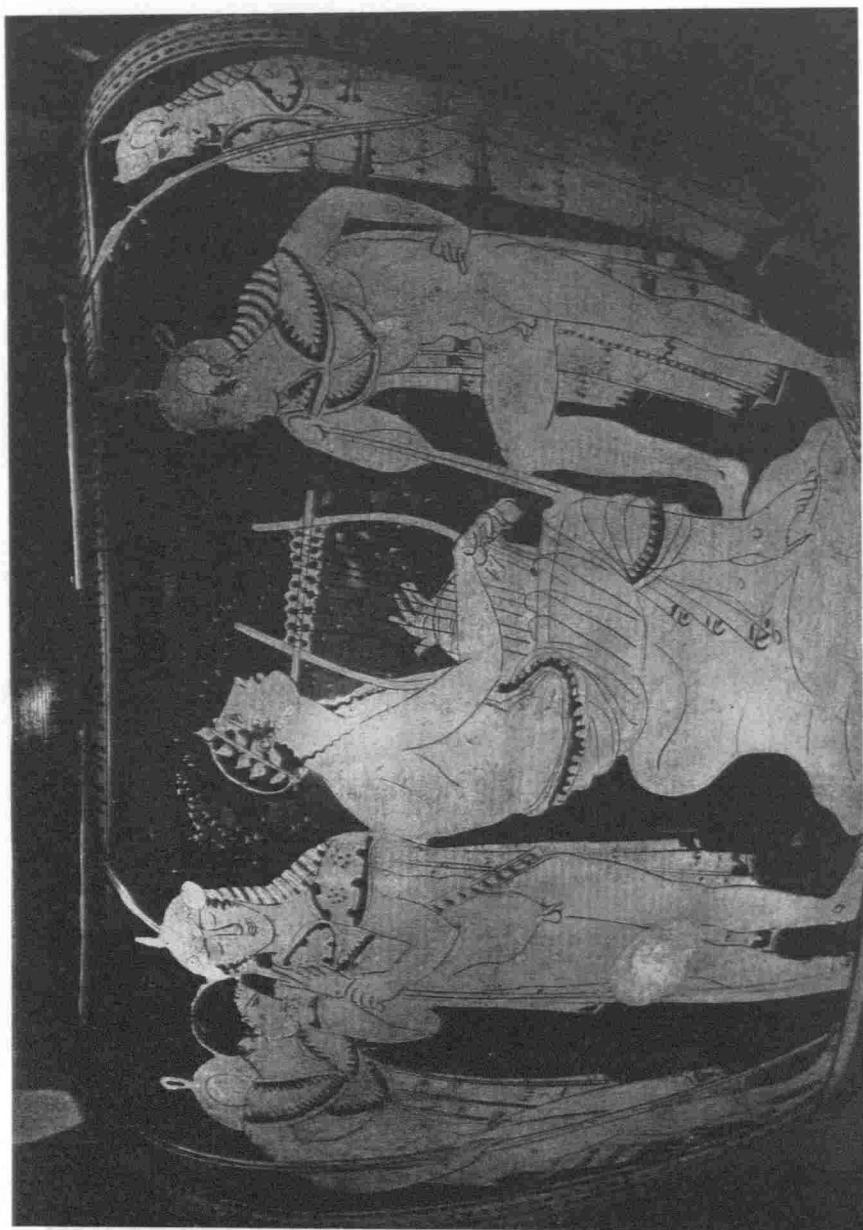


Abbildung 4: *Orpheus unter den Thrakern* (um 440 v. Chr.) Berlin, Staatliches Museum 3172. Aus: Max Wegner, *Griechenland* (Musikgeschichte in Bildern II, 4; Leipzig: VEB DVFM, o.J., Abb. 76).

Orpheus
Symphonische Dichtung Nr. 4

Andante moderato

Franz Liszt
1851/52

Instrumentation:

- Kleine Flöte
- 2 Flöten
- 2 Oboen
- Englisches Horn
- 2 Klarinetten in A
- 2 Fagotte
- 1 in F
- Hörn 11 in C
- III, IV in F
- 2 Trompeten in C
- 2 Tenorposaunen
- 2 Bassposaunen & Tuba
- Pauken in C & G
- 2 Harfen
- 1. Violine
- 2. Violine
- Bratsche
- Kontrabaß

Vocal Parts:

- Soprano
- Alto
- Tenor
- Bass

Other Parts:

- Piano
- Violoncello
- Kontrabaß

Abbildung 5: Franz Liszt: *Orpheus*. Symphonische Dichtung Nr. 4 (Ausschnitt).



Abbildung 6: Orpheus, Eurydike, Hermes. Nationalmuseum Neapel. Aus: Ute Schmidt-Berger, *Metamorphosen des Orpheus* (wie Anm. 39).

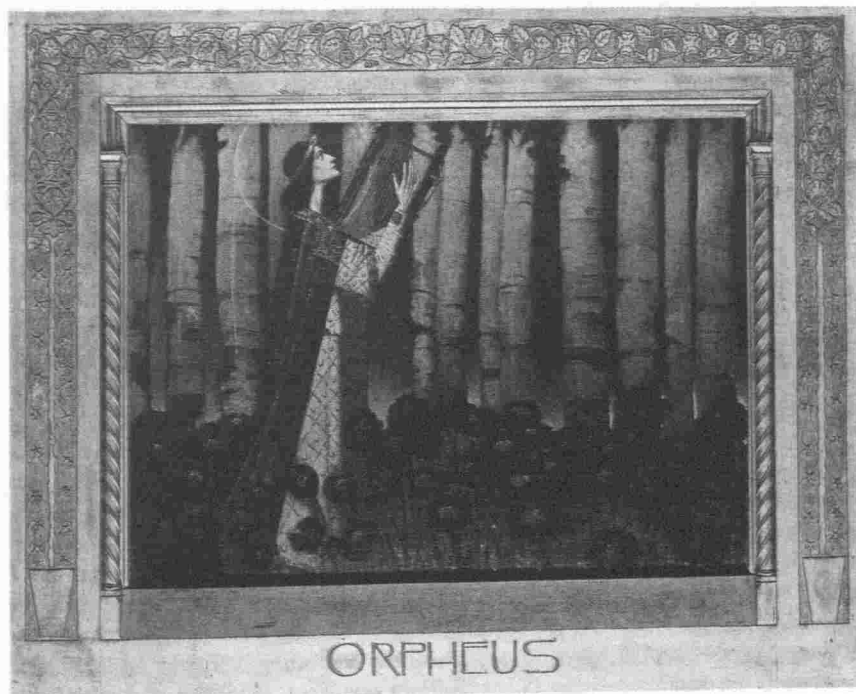


Abbildung 7: Melchior Lechter, *Orphée* (1896). Copyright: Les Musées de Strasbourg (Katalog Strasbourg, 1995).