

Mainzer Forschungen zu Drama und Theater

herausgegeben von
Erika Fischer-Lichte, Wilfried Floeck, Winfried Herget und Dieter Kafitz

im Auftrag des
»Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater«
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Band 29

PN
57
065
B 65
2003

Christine Mundt-Espín (Hrsg.)

Blick auf Orpheus

2500 Jahre europäischer
Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos

franke
verlag

Gedruckt mit Unterstützung des Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater der Universität Mainz

© 2003 · A. Francke Verlag Tübingen und Basel
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Internet: <http://www.francke.de>
E-Mail: info@francke.de

Gesamtherstellung: Hubert & Co., Göttingen
Printed in Germany

ISSN 0940-4767
ISBN 3-7720-2797-0

Inhalt

Christine Mundt-Espín So viel Orpheus war nie. Vorbemerkungen	7
Jürgen Blänsdorf Vorstellung des Mythos: Orpheus und Eurydice in der Dichtung Vergils und Ovids	23
Dieter Zeller Orpheus in der griechischen Antike: Gestalt und Gestaltungen, Garant von Geheimlehren	35
Jörg Zimmermann Von Orpheus zu Nietzsche, oder Die Geburt der Philosophie aus dem Geiste der Musik. Orpheus als Musiker-Philosoph. Deutungen und Identifikationen von Platon bis Kierkegaard	53
Udo Reinhardt "prendique et prendre certains". Orpheus' und Eurydikes Trennung: Bilder von der Antike bis zum Fin de siècle	77
Elisabeth Schröter Orpheus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Eine vorläufige Untersuchung	109
Klaus Ley "Lust und Lieb zum Ding macht alle Mühe gering". Orpheus und Longin in der Frühmoderne. Mit einem Anhang	159
Andreas Solbach <i>Liaisons dangereuses</i> : Gefährdung durch Musik und Musiker in der Frühen Neuzeit	193

Brigitte Schultze Orpheus – russisch. Facetten der Bedeutungsbildung im 18. und 20. Jahrhundert	 205
Reinhard Wiesend Der gesungene Gesang. Implikationen und Wandlungen eines Orpheus-Motivs in der Oper	223
Thomas Koebner Der Mythos von Orpheus und Eurydike im Film	241
Index	259

So viel Orpheus war nie. Vorbemerkungen

Christine Mundt-Espín

Kaum eine Figur der griechisch-römischen Mythologie hat eine Rezeptionsgeschichte aufzuweisen, die hinsichtlich Dauer, Kontinuität, Menge, geographischer Streuung und Variantenreichtum derjenigen des Orpheus gleichkäme. Etwa 2500 Jahre hindurch lassen sich bis in die jüngste Gegenwart hinein Belege für die Auseinandersetzung mit Orpheus finden. Die möglichen Gründe dafür sind oft genug bedacht und zusammengetragen worden. An wenige andere Figuren legten sich im Lauf der Jahrhunderte eine solche Menge hochkarätiger Konnotationen an: Sänger, Dichter, Religionsstifter, Liebender, Jenseitsgänger – bereits die griechische Antike macht vor, wie sich aus diesem Nexus von Motiven und Handlungsansätzen hochwirksame Assoziationsmuster erzeugen lassen. Obwohl im Einzelfall je unterschiedliche Deutungen aktualisiert werden, schwingen die anderen für den Rezipienten jeweils mit und führen zu einer ständig sich erneuernden konnotativen Aufladung der Figur. Der glückliche Fall einer unaufhörlichen Anreicherung schier grenzenloser Kombinationsmöglichkeiten steht im Vergleich mit anderen mythologischen Figuren, die durch die Jahrhunderte hindurch immer wieder zur Inszenierung der Künstlerfigur einluden, einzigartig da: der schöpferische Prometheus, der zivilisationsstiftende Amphion, der ausgegrenzte Philoktet, das Naturkind Marsyas – sie alle mussten, aufs Ganze gesehen, letztlich Orpheus das Feld überlassen.

Wenn Horaz in der *Epistula ad Pisones* die Dichter Orpheus und Amphion als Zivilisationsstifter installiert¹, bereitet er damit formal und inhaltlich eine allegorische Deutung vor, die die Kirchenväter im Zuge ihrer Antikenrezeption übernehmen können. So generiert das Motiv des Jenseitsgängers in typologischer Lesart die Interpretation des Orpheus als Präfiguration Christi – und schließt damit den Bogen zur Tradition orphischer Überlieferung, in der Orpheus als Mittler zwischen dem Jenseits und den Gläubigen fungiert. Dergestalt aufgehoben in der Allegorese und damit auch für das Mittelalter gerettet, erlebt Orpheus v. a. mit dem aufkommenden Humanismus neue Fortune. Angelehnt vorrangig an die Dichtungen von Vergil und Ovid, steigt er in der Renaissance zum Repräsentanten des Künstlers schlechthin auf; aufgeladen mit der neuplatonischen positiven Bewertung der Imagination kann er zum Träger eines

¹ Horaz, *Epistula ad Pisones*, v. 391-401.

Subjektivitätsanspruchs werden, der alle späteren Potentiale künstlerischer Selbstreflexion und Selbstinszenierung in sich birgt und damit seine Aktualität bis in die unmittelbare Gegenwart behält.

Wie bei allen mythologischen Figuren ist auch im Falle des Orpheus die Rezeptionsgeschichte von wechselnden Konjunkturen geprägt: Auffallend ist z. B., dass gewisse negative Konnotationen der Figur im Laufe der Zeit verschwinden, während andere neu hinzukommen: So ist Platons Verständnis des Sängers als Feigling, der es nicht gewagt habe, wie andere große Liebende dem verlorenen Partner hinterherzusterben und der deswegen den Tod als Strafe der Götter mehr als verdient habe², in der Folgezeit nahezu inexistent; die Deutung des Orpheus durch Boethius als eines an seine Sinne allzu Hingegebenen, der deswegen der Verdammnis anheimfalle, findet hingegen in der Renaissance durchaus Fortsetzer. Andere, vielleicht allzu unproblematische Motive wie das des Orpheus als Begleiter der Argonauten³ geraten in der Moderne fast ganz aus dem Blick der Künstler: Der integrierte Dichter-Sänger bietet keinen Anreiz zur Bearbeitung in Zeiten, in denen der Künstler und die Kunst sich selbst immer prekärer werden. Wenn man es plakativ ausdrücken möchte: Das Interesse der Moderne gilt eindeutig eher den problematischen, dionysischen Seiten des Orpheus als den lichten, apollinischen – letztlich siegt die Apokalypse über die Integration.⁴

Nicht allein einzelne Aspekte des Orpheus kommen und gehen, auch die Figur an sich gewinnt und verliert an Beliebtheit. Damit hängt ein weiteres Phänomen zusammen, nämlich das Divagieren des Orpheus zwischen verschiedenen Ausdrucksformen der Kunst: Literatur, Bildende Kunst und Musik produzieren keineswegs gleichzeitig 'Orpheus-Moden'. So geht sein Verschwinden aus christologischen Darstellungen der Bildenden Kunst einher mit seiner zunehmenden Beliebtheit in Werken der

² Platon (1990), 3, 233-237 (Rede des Phaidros über den Eros im *Gastmahl*).

³ Siehe die bei Storch (1997), 60-75 zusammengestellten Texte zum Thema 'Orpheus als Argonaut'; s. auch die kommentierte Anthologie mit Texten von Pindar bis Boethius von Béague/Deremetz (1998).

⁴ Diese Tendenz wird beispielsweise auch erkennbar an der Bearbeitung, die Luciano Berio dem Monteverdi-*Orfeo* angedeihen lässt: In seiner Operntranskription *Orphéo II* von 1984 verwirft er das rettende Ende zugunsten der Katastrophe: Der Titelheld wird von den Bacchantinnen zerrissen. Ob er damit auf die 'favola' des Poliziano zurückgeht oder möglicherweise unmittelbar auf eine Libretto-Fassung von Striggio, die Monteverdi selbst schließlich zugunsten seiner definitiven Lösung abgelehnt hatte, mag einstweilen dahingestellt bleiben. – Andere Komponisten interessierten sich bei ihren Bearbeitungen stärker für die musikalischen Aspekte des Monteverdi-Werkes, vgl. Orff 1923, 1929 und 1940; Hindemith 1943/44; Bruno Maderna 1967 (diese Fassung war in der Spielzeit 2001/2002 ab Februar 2002 in einer Neuinszenierung am Stadttheater Aachen zu sehen).

Bühnenkunst. Jochen Staebel macht den Rückzug des Orpheus aus der Christusikonographie sogar an einem bestimmten Werk fest und datiert es damit: Nach Dürers Handzeichnung über den Tod des Orpheus (1494), in die eventuell eine persönliche Auseinandersetzung des Malers mit dem homosexuellen Mantegna eingeschrieben ist, verschwindet der thrakische Sänger "nahezu gänzlich aus dem Fundus der christlichen Kunst."⁵ Fast gleichzeitig vollzieht sich des Orpheus' Einzug in die dramatische bzw. die musikdramatische Literatur – freilich unter gänzlich anderen Vorzeichen. 1480 – also zehn Jahre nach den Deckengemälden Mantegnas im Palazzo Ducale von Mantua – verfasst Poliziano seine *Favola di Orfeo* (Druck Bologna, 1494), die möglicherweise im selben Jahr in Mantua aus Anlass der Hochzeit von Isabella d'Este mit Francesco Gonzaga in Bühnenbildern Leonardo da Vincis mehrfach aufgeführt wurde.⁶ Mit dieser Arbeit ist ein Schritt in eine Richtung getan, die Monteverdi rund hundert Jahre später energisch und folgenreich weiterverfolgen wird.

Das Jahr 1607 mit der Uraufführung von Monteverdis *Orfeo* in Mantua markiert einen Meilenstein: Adornos Bonmot, alle Oper sei Orpheus, in Orpheus komme es überhaupt zum Archetyp der Oper, bringt dieses Faktum auf den Punkt.⁷ Der geglückte Aufstieg des Orpheus in der Beliebtheitskala mythologischer Künstlerfiguren mag auch mit dem Paradigmenwechsel in der Wertschätzung der Künste zusammenhängen, der um 1600 die Musik zum Inbegriff aller Kunst – und damit den Musiker als Inkarnation des Schöpferischen schlechthin – erhebt. Der Geniestreich *Orfeo* von Monteverdi und seinem Librettisten Striggio, entstanden im Auftrag des kulturpolitisch stark engagierten Dienstherrn Vincenzo Gonzaga von Mantua, bündelt in der Tat in einzigartiger Weise musikalische, dramaturgische und mentalitätsgeschichtlich relevante Neuansätze. So hebt Jürgen Schläder auf die Orpheus-Figur Monteverdis als Muster des 'modernen Menschen' ab: Schläder stellt eine Beziehung her zwischen dem Skeptizismus der Abhandlung *Qui nihil scitur* von Francisco Sanchez (1581 u. ö.) und gewissen Zügen des Orpheus, die ihn als einen extrem individualisierten und damit 'modernen' Charakter erscheinen las-

⁵ Staebel (2001).

⁶ Diese Überlieferung macht sich zumindest das *Huelgas Ensemble* zu Eigen, das auf der Grundlage dieser Hypothese unter Paul Van Nevel beim diesjährigen Festival für Barockmusik in Beaune eine Aufführung der 'favola' als "première mondiale" wagt. Als musikalische Grundlage werden Werke einer Gruppe von Mantovaner Komponisten verwendet, die mehr oder weniger Zeitgenossen Polizianos sind (Serafino dall'Aquilano, Bartolomeo Tromboncino, Marco Cara, Michele Pesenti); das Ensemble produzierte bereits 1981 eine Einspielung dieser 'virtuellen Rekonstruktion' (Sony Seon 60095; 2 CDs).

⁷ Adorno (1978), 30; vgl. Brunel/Pistone (1999).

sen, der gegen die überlieferte Autorität der Götter anrenne. Orpheus' Protest gegen die Autorität zeige sich sowohl in seinem Abstieg in den Hades wie in der Übertretung des Verbots sich umzudrehen. Dass Orpheus, der nach der zunächst geglückten Aktion seine Leier als "onnipotente" preist⁸, dann doch scheitert, interpretiert Schädler in ideologiekritischer Perspektive:

Der Versuch der Selbstbestimmung als Lebensform, Skepsis und Auflehnung gegen tradierte Machtstrukturen prägen den Charakter der Titelfigur. Dass sie mit diesem Lebenskonzept scheitert, ist Teil des propagandistischen Konzepts dieser Oper, denn nur dem gescheiterten Leidenden vermag Apollo, vermag der politische Herrscher in einem Gnadenakt die Freuden des Paradieses als Belohnung für sein Leiden zu spenden.⁹

Kurioserweise fehlt Orpheus bis auf die bekannten Ausnahmen wie Offenbach, Berlioz oder Liszt in der Musik des 19. Jahrhunderts weitgehend, während er gleichzeitig in der Bildenden Kunst zum beliebten Motiv avanciert. Komponisten des 20. Jahrhunderts haben ihn dann – wie im Übrigen die Dichter und Filmregisseure, nun aber weniger die Maler – wieder für sich entdeckt.¹⁰

Die zeitgenössische Musikproduktion zeigt allerdings auch, dass Orpheus sich nicht ins musikalische Genre Oper einsperren lässt: Ballett- und Tanztheaterproduktionen¹¹, Instrumentalstücke (z. T. mit Gesang) unterschiedlichsten Charakters¹², Musicals¹³ und verschiedenste Ausformun-

⁸ "Qual onor di te sia degno, / mia cetra onnipotente [...]" (4, Akt).

⁹ Schläder (2001); siehe auch Schläders Text in dem Programmheft zur Inszenierung von Monteverdis *Orfeo* an der Deutschen Oper am Rhein, Düsseldorf, im Oktober 2001 bzw. in dem der Bayerischen Staatsoper München aus Anlass der dortigen Aufführung des *Orfeo* im Jahr 1999.

¹⁰ Bekannte Kompositionen des 20. Jhs. sind Křenek, *Orpheus und Euridyke* (1923, Oper, Libretto Kokoschka); Milhaud, *Les malheurs d'Orphée* (1924, Oper); Weill, *Der Neue Orpheus* (1925, Kantate nach Goll); Stravinskij, *Orphée* (1947, Ballett); Martinet, *Orphée* (1945, Symphonisches Gedicht in drei Teilen; Neufassung 1965). – Erinnert sei auch an den Versuch von Guillaume Apollinaire, unmittelbar vor dem I. Weltkrieg den "orphisme" als avantgardistische Richtung der Malerei und Robert Delaunay als dessen Hauptvertreter zu lancieren.

¹¹ Eine Auswahl von Ballett- und Tanztheaterproduktionen der letzten Jahre findet sich am Ende dieses Vorwortes im Anschluss an das Literaturverzeichnis.

¹² Eine Auswahl von Kompositionen der letzten Jahre findet sich am Ende dieses Vorwortes im Anschluss an die Auswahl von Ballett- und Tanztheaterproduktionen.

¹³ Vgl. etwa ein Musical der römischen Truppe *MDA Produzioni Danza* auf der Textgrundlage von Poliziano mit Musik von Germano Mazzocchi – eine Vorstufe zu ihrer Tanztheaterproduktion von 2000/2001 (vgl. Auflistung am Schluss)?

Unter <http://www.orpheusdasmusical.de> wird im Internet für 2001 ein Musical annonciert, bei dem es sich um eine hausgemachte Produktion von Bewohnern der Insel Föhr zu handeln scheint ... Alle zitierten Links nachgewiesen für August 2002.

gen der Rock- und Popmusik – sie bezeugen, "dass nahezu alle neuen Stilrichtungen im Namen Orpheus' zusammenfinden."¹⁴

Eine Besonderheit der allerjüngsten Zeit zeigt sich in Versuchen, den Bemühungen ums Multimediale einen neuen Aspekt hinzuzufügen, indem sie das World Wide Web in die Produktion einzubinden versuchen: Nach den Experimenten von Dinu Ghezzo aus dem Jahr 1996, die unter dem Titel *Search for Euridyce* im Internet zu besichtigen sind¹⁵, hat Manfred Stahnke im Jahr 2002 einen neuerlichen, großangelegten Versuch unternommen, die Grenzen des Genres Oper zu erweitern, und zwar mit der "Oper für zwei Medien" *Orpheus Kristall*, uraufgeführt bei der 8. Münchener Biennale für Neues Musiktheater Anfang Mai 2002.¹⁶ Das von der deutschen Presse mit interessiertem Beifall bedachte Werk unternimmt einen formal-medialen Neuansatz, der auf die Machart wie auch auf die Figurengestaltung und damit den Inhalt durchschlägt: Musiker außerhalb des Aufführungsortes München hatten Gelegenheit, mittels über das Internet eingespielter musikalischer Sequenzen auf die Gestaltung Einfluss zu nehmen. Die mediale Vermischung mag letztlich gewisse Grenzen haben: Schließlich gibt es sehr wohl ein Libretto, das – wenngleich die Handlung nicht linear voranschreitet – Figuren und Texte deutlich konturiert. Die Tendenz zu Auflösung und Vermischung erfasst auch und vor allem die Figur der Eurydike: Dem klagenden Orpheus tritt Eurydike in Gestalt des Zerberus entgegen, dessen drei Köpfe einen Medusa-Typ, einen Sibylle-Typ und einen Ariadne-Typ repräsentieren, drei Frauenmodelle also, die den Helden abwechselnd und gemeinsam umgarnen – und letztlich zwischen sich zerreißen. Mit dieser Neugewichtung der Eurydike, die in ihren Proliferationen das Gesetz des Handelns an sich reißt und dem Orpheus nur die suchende Klage als Lebensmodus übrig lässt, bricht sich eine Tendenz Bahn, die bereits Vorläufer hat: Nicht zuletzt weibliche Künstler rücken Eurydike gern in den Mittelpunkt des Interesses – und erzwingen damit wieder eine insistierende Befragung des Sänger-Heros und seiner Motive. Das konkurrierende Spiel zwischen Kunst und Liebe, in Künstlerromanen und -dramen seit dem 18. Jahrhundert immer gern als

¹⁴ "Das Spektrum reicht von Rock- und Death-Metal-Produktionen wie *Orpheus Express* von Japanic und *Orpheus* von Umbah über Game-Soundtracks wie *Descent of Orpheus* von Above the Garage bis hin zu den Techno-Varianten House, Ambient, Drum N'Bass und Trance – vertreten etwa durch *Orpheus Synphony No. 2* von Neil Duddridge, *Orpheus* von CreamClub2200, *Morpheus in der Unterwelt* von Thomas Rehm und *Engines of Orpheus* von EtherGun. Die Bezugnahme auf den Mythenstoff vollzieht sich hier im Modus einer von der Überlieferung unverstellten Reaktivierung der archaischen Potentiale." Matussek (2001).

¹⁵ <http://www.nyu.edu/education/cahe/romania/eury.html>.

¹⁶ Genaue Angaben in der Liste von Kompositionen am Ende des Vorworts.

handlungsschürzendes Element eingesetzt, kommt in der Orpheusgeschichte gleichsam an seine Urszene und bietet Anlass für radikalste Akzentuierungen.¹⁷

Der transzendente Charakter des Orpheus lässt sich im gattungsüberschreitenden Gestus der Figur auch in der Literatur beobachten. Lyrik, Prosa, Theater¹⁸, Comic¹⁹ – Orpheus macht vor keinem literarischen Genre halt. Der Umstand, dass die Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts Orpheus verstärkt in seinen Beziehungen zum Numinosen betrachtet, mag auf den ersten Blick überraschen; er lässt sich aber auch als Krisensymptom künstlerischen Selbstverständnisses lesen, das im säkularisierten Rekurs aufs Göttliche eine nicht hinterfragbare Legitimität des Künstlers zu etablieren sucht (Nietzsche, Apollinaire, Rilke, Valéry). Der Christusvorgänger, der Göttersohn, der Götterbezwiner, der Kultstifter – die neuerliche Betonung all dieser Funktionen ist auch als Symptom in einer Annäherung zu lesen, die die Geschichte des modernen Künstlers als Folge von Grenzüberschreitungen und Herausforderungen, von Krisen und Selbstzweifeln erscheinen lässt. Dazu gesellen sich wie von selbst die Motive des Liebe-Losen und des Zerrissenen, des Frauenhassers und Homosexuellen – alles Rollen, die gleichsam die irdischen Konsequenzen des Sonderweges abbilden, den Orpheus in der Geschichte eingeschlagen hat. So interessiert Orpheus Dichter der dezidiert anticlassizistischen Avantgarde wie Apollinaire, Yvain Goll oder Louis Aragon genauso wie Autoren der Beat-Generation wie Jack Kerouac, Theaterautoren wie Tennessee Williams, Lyriker wie Osip Mandel'stam oder Ingeborg Bachmann. Und Orpheus wird zum Gegenstand der Weltliteratur: Nicht nur amerikanische Schriftsteller erwärmen sich für ihn, sondern auch afrikanische, japanische und zuletzt auch ein Autor des indischen Subkontinents: Verwiesen sei hier nur auf den Roman *Orphée africain* (1981) von Were-

¹⁷ Vgl. das Kapitel 'Die Rückkehr der Eurydike', in: Storch (1997), 239ff. – Eine auf mehrere Jahre angelegte interdisziplinäre Kolloquienreihe der Universität Paris-VIII rückt Eurydice dezidiert in den Mittelpunkt des Interesses: *Euridice 1600-2000. Archéologie, interprétation, représentation* (1998 bis 2002); vgl. <http://www-artweb.univ-paris8.fr/musique/Euridice/Presentation.htm> und <http://membres.lycos.fr/euridice16002000/euricref/euricpage/accueil.htm>.

¹⁸ Eine kleine Auswahl aus neuesten Theaterproduktionen am Ende dieses Vorwortes im Anschluss an die Kompositionen der 90er Jahre.

¹⁹ Aus den 90er Jahren seien hier zwei Comics erwähnt: Die Serie *The Sandman* von Neil Gaiman, in der Orpheus der Held gleich mehrerer Bände ist (deutsche Übersetzung unter dem Titel *Sandman Special*, Bd. 2, *Der Gesang des Orpheus* von Neil Gaiman, Brian Talbot, Mark Buckingham erschien bei Ehapa (Feest USA) 1996) und Martin tom Dieck/Jens Balzer: *Neue Abenteuer des unglaublichen Orpheus (Die Rückkehr von Deleuze)*, Zürich: Arrache Coeur 2001. Von den drei Orpheus-Bänden aus der Reihe der *Xenia Warrior Princess* (1998) ganz zu schweigen...

were Linking, das Hörspiel *Orpheus oder Izanagi*²⁰ von Yoko Tawada sowie auf Salman Rushdies 1999 erschienenen Roman *The ground beneath her feet*, der die Liebesgeschichte eines Rockmusikerpärchens erzählt.²¹ Ein kurioses Detail am Rande: Rushdie macht für die atmosphärischen Hintergründe seiner modernen Orpheusgeschichte Anleihen bei seiner langjährigen Freundschaft mit der irischen Rockgruppe U2 bzw. deren Sänger Bono: Die Gruppe revanchierte sich mit einem Song auf der Textgrundlage einer Ballade des Romanhelden mit dem Titel *The ground beneath her feet*.²²

Überraschender als die Fülle der Kunstwerke um Orpheus ist vielleicht noch etwas anderes: Spätestens seit Beginn der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts ist ein derartiger Boom in der Beschäftigung mit Werken über Orpheus zu beobachten, dass man den Eindruck hat: 'so viel Orpheus war nie'. Angefangen von monographischen Publikationen²³, Ausstellungen²⁴, Festivalschwerpunkten²⁵ und Orpheus-Soiréen²⁶ über interdisziplinäre

²⁰ Deutsch und Japanisch, Tübingen 1998.

²¹ Die deutsche Übersetzung kam als *Der Boden unter ihren Füßen* 1999 bei Kindler in München heraus.

²² Die Platte erschien 2000 unter dem Titel *The Million Dollar Hotel*.

²³ Der Flut der akademischen Studien zu Orpheus aus den 90er Jahren kann hier gar nicht Rechnung getragen werden; verwiesen sei aber auf das Mammutunternehmen von Klaus Theweleit, der den Spuren des Sängers in mehreren Bänden auf ebenso verschlungenen wie suggestiv anmutenden Pfaden nachgeht, siehe Theweleit (1991) und (1994x) und (1994y); die Bände 3 (*Freud. Prof. Orpheus' Ohr*) und 4 (*Céline*) stehen noch aus. Vgl. auch Döring (1996) und Brunel (2001).

²⁴ *Les métamorphoses d'Orphée* (1995).

²⁵ Ein Blick auf die europäischen Festivalspielpläne beweist, dass kaum ein europäisches Musikfestival der vergangenen Jahre auf eine Orpheus-Oper verzichten mochte, sei es Peri, Monteverdi, Gluck, Telemann oder Offenbach. Erwähnt seien hier exemplarisch die 4. *Trierer Antikenfestspiele*, die im Jahr 2001 einen Orpheus-Schwerpunkt für ihr Programm hatten (Monteverdi und Offenbach), und darüber hinaus am 5. Juli 2001 eine *Orpheusnacht* mit Vorträgen und Hörbeispielen aus Monteverdis Orfeo anboten. Im übrigen lässt es sich auch das Barockfestival in Beaune 2002 nicht nehmen, neben der Poliziano-Rekonstruktion (vgl. Fußnote 4) einen Monteverdi-Orfeo zu präsentieren. Eine moderne Vertonung des Poliziano-Textes in Art einer Kammeroper wurde 1994 im Rahmen des *Cantiere Internazionale d'Arte* in Montepulciano von Adriano Guarnieri aufgeführt: *Orfeo cantando... tolse...* Im Jahr 2002 war dort ein weiteres Poliziano-Experiment zu hören: *Orfeo di Angelo Poliziano*, Musik Florian Johann Deller ("erste moderne Wiederaufnahme") und Cesare Picco ("absolute Weltaufführung"); Gestaltung: The Royal Northern College of Music of Manchester Orchester.

²⁶ Das Internationale Festival *Kammeroper Schloss Rheinsberg* offerierte im Juni/Juli 2001 einen Abend mit dem Titel *Der unendliche Gesang des Orpheus*; ein Konzertabend in Cléon/Normandie nannte sich *Le fil d'Orphée. Lyres et délires, les métamorphoses d'Orphée* (Monteverdi bis Régis Campo, 20.10.2001); das Liceu in Barcelona gab am 15.02.2002 als Zusatzprogramm zu seiner diesjährigen Monteverdi-

Veranstaltungen²⁷, monothematische Radiosendungen²⁸, Sondernummern von Zeitschriften²⁹ bis hin zur massiven Wiederaufnahme von Orpheus-Produktionen in den Spielplänen der Opernbühnen zeigen landauf landab die Neigung, sich im kunstkritischen Diskurs und in der Neuinszenierung von Orpheus-Stücken der Figur zu bemächtigen. Die 90er als das Jahrzehnt des Orpheus? Modeerscheinung, Ansteckung, simpler Nachahmungseffekt, neuerwaches Interesse an einer Identifikationsfigur?

Der bedeutende französische Dichter und Kritiker Maurice Blanchot liefert mit seinem berühmten Essay *Espace littéraire* (1955)³⁰ vielleicht einen Hinweis auf die möglichen Gründe für dieses sekundäre Interesse – wenngleich auch damit ungeklärt bleibt, wieso diese massive Neigung ausgerechnet die Jahrtausendwende begleitet und sich nicht schon 30 Jahre früher bemerkbar gemacht hat. In das Zentrum seiner Überlegungen zu Texten von Mallarmé, Kafka, Rilke und Hölderlin stellt Blanchot eine Betrachtung über den Gang des Orpheus in die Unterwelt: Dieser Gang, seine allgemeineren und spezifischen Elementen, seine höchst intrikaten Motivationen, seine Ziele und seine Folgen werden ihm zur Chiffre des Schöpfungsprozesses an sich – aber auch zum Sinnbild der (nachschoßenden) Kritik. Orpheus im Schattenreich auf der Suche nach dem, was sich beständig entzieht, dessen Erlangung gelingt und im selben Moment

Inszenierung ein Konzert *El mite d'Orfeu a la música. En ocasió de L'Orfeo* mit einem gemischten Programm von Peri bis Offenbach.

²⁷ Vgl. die diesem Band zugrundeliegende Mainzer Vortragsreihe 'Mythos Orpheus' vom Januar/Februar 2001, die von einer Veranstaltungsreihe des Fachbereichs Musik begleitet wurde. Das Programm, ein Querschnitt durch die Geschichte musikalischer Orpheusgestaltungen, umfasste 7 Abende (<http://www.studgen.uni-mainz.de/sose00/reihen/orpheus.htm>); auch hier gab es einen Abend mit dem Titel *Der unendliche Gesang des Orpheus*, mit einem im übrigen gänzlichen anderen Programm als bei der gleichnamigen Veranstaltung in Rheinsberg, vgl. Fußnote 26); zur Tagungsreihe *Eurydice 1600-2000* s. Fußnote 17; des weiteren siehe das Kolloquium *Le mythe d'Orphée au XIXème et XXème siècle*, dessen Beiträge in einer Sondernummer der Zeitschrift *Revue de littérature comparée* (1999) versammelt sind (s. Lit.verz.). In Grenoble organisierte man 2001 eine ganze Serie von Veranstaltungen mit Filmvorführungen, einer Aufführung der Monteverdi-Oper, einer Ausstellung, einer Vortragsreihe sowie der Einrichtung einer Orpheus-Homepage, vgl. <http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/programme.htm>.

²⁸ Vgl. die Sendung des WDR *Alter, neuer Orpheus* (Reihe: 'Musikpassagen', 09.02.99); das Niederländische Radio brachte 2001 gleich zwei Programme in Radio 4: eine ganze Woche lang vom 06.09.-11.09. jeden Tag mehrere Kompositionen (vgl. <http://www.omroep.nl/nps/radio/thema/98/orpheus/welcome.html>), und noch einmal am 15.09.2001 von 01.00 nachts bis um 10.00 vormittags mit anderem Programm (<http://www.omroep.nl/concertzender/200109/nacht20010915.html>).

²⁹ Eine Zusammenstellung von Zeitschriftensondernummern zum Thema 'Orpheus' am Ende des Literaturverzeichnisses.

³⁰ Blanchot (1955); vgl. das dem Buch vorangestellte Motto (o. S.) und v. a. das Kapitel 'Le regard d'Orphée', ebd. 227ff.

schuldhaft misslingt, gerade im Scheitern aber den Keim für die neue Schöpfung birgt und damit die Möglichkeit für das Neue erst eigentlich begründet, all das tritt in Blanchots Worten zusammen zu der Chiffre 'Blick des Orpheus'. Orpheus ist für ihn Urbild des Künstlers – aber auch Urbild des Exegeten:

Un livre [...] a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain, et plus impérieux.

Der so verstandene 'Blick des Orpheus' geht im Anspruch sicher über vieles hinaus, was in den letzten Jahren an Studien und Inszenierungen zu Orpheus geleistet wurde; diese Deutung vermittelt aber einen Eindruck von dem Faszinosum des Erkenntnisziels aller Beschäftigung mit Orpheus: Auch die wissenschaftliche Untersuchung und die (musik-) dramatische (Wieder-)Aufbereitung des Gegenstandes wird getragen von dem Empfinden, sich in der wie auch immer angelegten Auseinandersetzung mit Orpheus einem Ursprungsmythos schöpferischen Tuns zu nähern – und vielleicht ein wenig an ihm zu partizipieren.

Die Mainzer Vortragsreihe

Die Mainzer Veranstaltungsreihe zum Thema 'Mythos Orpheus' war – wie bereits erwähnt – als Doppelreihe angelegt. Die Vorträge des Arbeitskreises, die in diesem Band versammelt sind, hatten ein praktisches Pendant in einer vom Fachbereich Musik der Universität Mainz durchgeführten Konzertreihe (WS 2000/20001 und SS 2001, Programm vgl. Fußnote 27). Bei den Vorträgen, die ausschließlich von Lehrenden der Universität Mainz gehalten wurden und sich sowohl ans universitäre Fachpublikum wie auch an Interessenten des Studium Generale wandten, ging es darum, bekannte und weniger bekannte Aspekte der Mythenrezeption in einer ausgewogenen Mischung vorzustellen. Die Reihenfolge der Vorträge ist nicht identisch mit der Reihenfolge der Beiträge im vorliegenden Band.

Jürgen Blänsdorf eröffnete die Vortragsreihe mit einer Einführung in die entscheidenden Orpheus-Passagen aus Vergils *Georgica* und Ovids *Metamorphosen*, die hier mit deutscher Prosaübersetzung als Angebot zur neuerlichen Lektüre noch einmal vorgelegt werden. Er stellt die je typischen Züge und Varianten dieser beiden literarischen Verarbeitungen zusammen, die zu den wirkungsmächtigsten Versionen des Stoffes überhaupt gehören.

In zwei Beiträgen geht es um Orpheus in der Religionsgeschichte bzw. in der Philosophie. Dieter Zeller beleuchtet die Präsenz der Orpheus-

Figur in der griechischen Antike, soweit textuelle und bildnerische Quellen darüber Auskunft geben. Die Gestalt ist zuallererst immer der thrakische Sänger aus mythischer Vorzeit, der u. a. auch an der Argonautenfahrt teilnahm; Zeller unterstreicht in seinen religionsgeschichtlichen Überlegungen, dass die moderne Deutung des Orpheus als Schamane oder Stifter-Priester eines Männerbundes aus den vorhandenen Zeugnissen kaum beweisbar ist. Hingegen lässt sich die Überlieferung von Orpheus als einem Begründer von Mysterienweihen bis ins 5. Jh. v. Chr. zurückverfolgen – ein Befund, den Ergebnisse archäologischer Forschungen am Schwarzen Meer bestätigten.

Jörg Zimmermann betrachtet in seinem Beitrag die Rolle, die dem Orpheus in der abendländischen Philosophie von Platon bis Kierkegaard zugewiesen wird. Dabei nimmt er vor allem das platonische Ursprungsmythologem der Philosophie in den Blick, das die Musik zur Quelle der Philosophie erklärt. Er zeigt, wie Orpheus auf diesem spannungsvollen Weg zwischen Rationalität und Irrationalität im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts zum Repräsentanten eines philosophischen Selbstverständnisses wird, das die metaphysische Bedeutung der Philosophie mit der Bedeutung der Musik als unvorgängliches Element menschlichen Seins kurzschließt. Orpheus erscheint als Garant einer dem Logos vorgeordneten, gleichsam elementaren Philosophie und kann so zur Gallionsfigur der Rationalismuskritik des 19. Jahrhunderts bei Schopenhauer avancieren. Die Zuspitzung dieser Ansicht findet sich dann bei Nietzsche in der dionysischen Orpheus-Deutung als Logos-Kritik.

Zwei Beiträge widmen sich der bildenden Kunst. Udo Reinhardt stellt die Tradition von bildlichen Orpheusdarstellungen von der römischen Antike über Spätgotik und Renaissance bis zum Ende des 19. Jahrhunderts vor. Anhand des Lessingschen Konzepts vom 'fruchtbaren Moment', also desjenigen Augenblicks, den der Künstler für seine Darstellung aus dem Erzählkontinuum (meist nach Ovid oder Vergil) herausgreift, geht er den Varianten nach, die sich in 2400 Jahren Abbildungsgeschichte herauskristallisiert haben. Dass der Klassizismus beispielsweise wenig Material zum Gegenstand liefert, weil das Motiv des gedemütigten Künstlers möglicherweise nicht ins klassizistische Programm passt, ist nur eins der suggestiven Details, die sich dem Beitrag entnehmen lassen.

Elisabeth Schröter widmet sich in extenso der Gestaltung des Orpheus als Bildthema in Mittelalter und Renaissance. Aus dem Hochmittelalter sind mehrere Orpheusdarstellungen bekannt, die in ihren Bezügen zu antiken und spätantiken Orpheusbildern untersucht werden. In der Literatur und Philosophie der Renaissance sehr präsent, ist Orpheus in der Bildenden Kunst im 15. und 16. Jahrhundert erstaunlicherweise weniger vertreten. Um so interessanter sind die Beispiele der italienischen und nordalpi-

nen Kunst, die Schröter immer mit Blick auf die gleichzeitige literarische und philosophische Produktion der Zeit analysiert und hinsichtlich der zugrundeliegenden ikonographischen Traditionen kommentiert.

In den beiden folgenden Aufsätzen geht es um Orpheus in der Literatur der Frühen Neuzeit. Klaus Ley untersucht Elemente der Kunst- und Dichtungstheorie der Frühmoderne, die in der Verwendung der Orpheus-Figur ein Konzept vom Künstler und Dichter als Modell der Menschenbildung erkennen lassen. Die höfisch geprägte Kultur der Renaissance griff auf Orpheus deswegen gern zurück, weil der thrakische Sänger auch die Synthese von Inspiration und Intellekt verkörpert. Vermittelt über die Longin-Rezeption des Cinquecento wird Orpheus zum Garanten der dichterisch-menschlichen Möglichkeiten eines Ideals, in dem Dichter und Weltmann miteinander verschmelzen. Im Zentrum von Leys Darlegungen steht ein lateinisches Gedicht über Orpheus, das von dem deutschen Humanisten Nathan Chytraeus als antikes ausgegeben wurde. Bereits zur Erscheinungszeit als zeitgenössisches Fake durchschaut, erlebt der Text v. a. als Anhang in Ausgaben antiker Autoren europaweit eine Fortune, die das starke Interesse an ihm belegt. Orpheus erscheint in dem Fragment bei aller Fähigkeit zur Inspiration dargestellt als 'homo faber': Dank der Verbindung des Dionysischen mit dem Apollinischen wird er zu dem Leitbild, das bei der Reform der Menschenbildung in beiden Konfessionen gesucht und durch den Kommentar von Chytraeus bestätigt wird. Chytraeus, der deutsche Übersetzer von Giovanni Della Casas gegenreformatorisch orientiertem Erziehungstraktat *Galateo*, exemplifiziert in seinem *Orpheus*-Kommentar die dank der Lehre des Erhabenen gewonnene neue Ästhetikkonzeption, in der eine ganzheitlich angelegte Affektenlehre zum Durchbruch kommen soll. Die Untersuchung wird gefolgt vom Abdruck des lateinischen Textes.

Andreas Solbach beschäftigt sich mit der Gestaltung des Musikers und der Musik im deutschen pikaresken Roman der Frühen Neuzeit. Der Diskurs über die 'unehrlichen' Berufe differenziert sich im literarischen Text in unterschiedlicher Form aus. Am Beispiel von Texten des Musikers und Musiktheoretikers Johann Beer zeigt Solbach, wie die Musik als literarisches Motiv in der Ambivalenz zwischen ihrer göttlichen Herkunft und ihrer gefährdenden Wirkung auf die menschliche Seele einen moralisch immer prekären Status behält. Erst Grimmelshausen inszeniert im *Simplicissimus* die Sündhaftigkeit seines Helden eher in kunstkritischer als in moralischer Perspektive: Indem er seinen verlotterten Held ausgerechnet in einem Theaterstück als Orpheus Triumphe feiern lässt, verlässt er den moralisch-pragmatischen Diskurs über die gesellschaftliche 'Unehrlichkeit' der Musiker und verlagert ihn auf eine kunsttheoretische Ebene: Just

als Orpheus, als Sinnbild selbstlos-geglückter Musikausübung, steht der Held im Zenith seiner Kunstprostitution.

Einen Ausblick auf Orpheus' Schicksal in Russland liefert Brigitte Schultze. Nach dem ersten Versuch von Knjažnin, den Stoff in einem Melodram für das russische Theater zu erschließen (1763), kommt es in Russland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert zu einer 'Orpheus-Renaissance', innerhalb derer auch Knjažnins Opus mehrfach in Bearbeitungen wiederaufgenommen wird. Besonders intensiv artikuliert sich das Interesse an Orpheus im Umkreis des russischen Symbolismus, wobei die gewählten Gattungen ein breites Spektrum zwischen Lyrik (Briusov, 1904), Essayistik (Ivanov, 1915/16) und Ballett (Stravinskij, 1946/47) abdecken. Im Vordergrund der Deutung steht die Beschwörung des Gesamtmythos, so wie die antiken Dichtungen den Stoff vorgeben. Sehr viel persönlicher und damit auch disparater sind die Aneignungen bei Mandel'stam und Brodskij: Wird Orpheus bei Mandel'stam eingeschmolzen in dessen persönliche Poetik einer neuen russischen Dichtung, wird er bei Brodskij gar zum Agenten des dichtungsfeindlichen Machtapparats.

Mit Orpheus in der Musik befasst sich Reinhard Wiesend. Er fragt nach den dramaturgischen Folgen der Übernahme des Orpheus-Mythos in die Gattung Oper und den daraus resultierenden gestalterischen Besonderheiten im Verlauf der Operngeschichte. In diesen Kontext gehören das Motiv der zauberischen Wirkung von Instrumentalmusik wie in der *Zauberflöte* ebenso wie die Konzeption des Sängers bzw. Musikers als Protagonist einer Oper: Die in Monteverdis *Orfeo* dramaturgisch notwendige Funktionalisierung des Gesangs legte den Grundstein für die Entwicklung des Belcanto, lieferte aber darüber hinaus eine Vorlage für das später gerne eingesetzte Singen auf der Ebene der Fiktion (Ballade der Senta im *Fliegenden Holländer*). Der Gesang als Möglichkeit, vorbewusste Affekte ans Bewusstsein zu heben, wird von Wagner ebenso wie von Verdi und Pfitzner verwendet; Strauss hingegen unterzieht im *Rosenkavalier* das Singen einem Skeptizismus, der den Missmut über eine gesangliche Darbietung auf derselben Ebene ansiedelt wie die über eine missratene Frisur – ein Abgesang des bürgerlichen Zeitalters auf die Macht des Orpheus.

Die Moderne hat sich Orpheus auch im Medium des Films genähert. Thomas Koebner beschäftigt sich mit zwei Filmen: mit *Orphée* (1949) von Jean Cocteau und *Orfeu Negro* (1959) von Marcel Camus. Der Gestus von Cocteaus Film *Orphée* ist weniger der des Mythenstürzers als der des Mythenkompilators: Die Verschmelzung verschiedener mythischer Elemente in die Orpheus-Handlung in realistische Szenarien der unmittelbaren Nachkriegszeit lässt im unbeteiligt-ambivalenten Erzählduktus des Films Reminiszenzen an kafkaeske Situationen aufkommen. Entgegen den scheinbaren Anklängen an konventionell Allegorisches wird das Mo-

tiv der doppelten Welt ins Psychologisch-Moderne verschoben: Der Orpheus Cocteaus erscheint weniger als bewusster Wiedergänger seines Ahnherrn, sondern als Mann mit Neigung zum Schizophrenen. *Orfeu Negro* (1959) von Marcel Camus transponiert die Geschichte von Orpheus und Eurydike ins moderne Brasilien; er erzählt die Liebesgeschichte in einem konkreten kultur- und zeitkritischen Rahmen, der letztlich die Tragik des Geschehens hervorbringt: Die Flüche der modernen Zivilisation entzaubern die exotische Idylle der Liebenden als scheinhaft und bringen gerade durch ihren krassen Realismus ein Moment von Absurdität ins nahezu existentialistisch anmutende Spiel.

Literaturverzeichnis:

- Adorno, Theodor W.: 'Bürgerliche Oper', in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt 1978, 16, 24-39.
- Béague, Annick / Deremetz, Alain e. a. (Hgg.): *Les visages d'Orphée*, Paris 1998.
- Blanchot, Maurice: *L'espace littéraire*, Paris : N.R.F., 1955.
- Brunel, Pierre / Pistone, Daniele (Hgg.): *Musiques d'Orphée*, Paris 1999.
- Brunel, Pierre: 'Les vocations d'Orphée', in: *Le regard d'Orphée. Les mythes littéraires de l'Occident*, éd. p. Bernadette Bricout, Paris 2001, 35-56.
- Döring, Jörg: *Ovids Orpheus*, Frankfurt a. M. 1996.
- Les métamorphoses d'Orphée: Représentations d'Orphée dans l'art occidental. Peintures, dessins, sculptures.* Ausstellung in Zusammenarbeit zwischen Musée des Beaux-Arts (Tourcoing), Musée des Beaux-Arts (Strasbourg) und Musée Communal d'Ixelles (Bruxelles), Katalog hg. v. Catherine Camboulives, Gent 1995.
- Matussek, Peter: 'Berausende Geräusche. Akustische Trancetechniken im Medienwechsel', in: Hiepko, Andreas / Stopka, Katja (Hg.): *Rauschen. Seine Phänomenologie zwischen Sinn und Störung*, Würzburg 2001; zitiert nach: [http://141.20.150.19/pm/Pub/Kul/Berau\(A\).html](http://141.20.150.19/pm/Pub/Kul/Berau(A).html).
- Platon, *Das Gastmahl*, Rede des Phaidros über den Eros, in: Platon, *Werke*, 8 Bde., griech. und deutsch, Darmstadt 1990, 3, 233-237.
- Schläder, Jürgen: 'Orfeo hieß der moderne Mensch', Vortrag gehalten aus Anlass der *Orpheusnacht* im Rahmen der 4. Trierer Antikenfestspiele am 5. Juli 2001.
- Staebel, Jochen: 'Orpheus am Scheidewege: Zum Darstellungswandel des antiken Helden in der christlichen Kunst zwischen Mittelalter und Neuzeit', Vortrag gehalten bei der *Orpheusnacht* im Rahmen der 4. Trierer Antikenfestspiele am 5. Juli 2001.
- Storch, Wolfgang (Hg.): *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Leipzig 1997.
- Theweleit, Klaus: *Das Buch der Könige*. Bd. 1: *Orpheus und Eurydike*, Basel/Frankfurt 1991.

Theweleit, Klaus: *Das Buch der Könige*. Bd. 2x: *Orpheus am Machtpol*, Basel/Frankfurt 1994 (1994x).

Theweleit, Klaus: *Das Buch der Könige*. Bd. 2y: *Recording angels' mysteries*, Basel / Frankfurt 1994 (1994y).

Versants 24 (1993) *Le mythe d'Orphée*, hg. John E. Jackson.

Religiologiques 15 (1997): *Orphée et Eurydice: mythes en mutation*, hg. v. Metka Zupancic. Im WorldWideWeb ist das Heft mit allen Beiträgen zugänglich unter <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no15>.

Revue de littérature comparée 4 (1999), hg. v. Pierre Brunel (Vorträge des Kolloquiums *Le mythe d'Orphée au XIXème et XXème siècle*, Coll. int., org. dans le cadre de l'Année Européenne Orphée [?], par le Centre de recherche en littérature comparée de l'Univ. de Paris-Sorbonne (Paris IV) en collab. avec l'Univ. de Vérone et avec l'Univ. de Bourgogne (octobre 1998).

Ballett- und Tanztheaterproduktionen der 90er Jahre in Auswahl:

Orphée 53 von Pierre Schaffer und Pierre Henry (1953); 1955 als Tonbandmusik mit der Truppe von Maurice Béjart ein Welterfolg; die Ballettfassung des 'opéra concret' wurde am 29. Juli 1998 aus Anlass des Pierre Henry-Gedenkjahres in Paris an einem Orpheus-Abend wiederaufgeführt: *Orphée et fils*, *Orphée ballet*, *Écho d'Orphée*, *Le Voile d'Orphée*; wieder 1999 bei den Donaueschinger Musiktagen.

Orpheus, Ballett von Hans-Werner Henze (1978), nach Texten von Edward Bond; Uraufführung 1979 in Stuttgart; Wiederaufnahme 1986 in Wien in der Regie von Ruth Berghaus; Henze erhielt für diese Arbeit anlässlich einer Neuchoreographie von Hans Spoerli im Jahr 2001 in Essen den Deutschen Tanzpreis.

Orpheus and Eurydice. An experimental feminist opera (1992): a performance experiment in new music, dance-theatre, and film/video. Bei dieser Multimedia-Produktion der Truppe *AlienNation* (Leitung: Johannes Birringer) scheint Eklektizismus in jeder Hinsicht oberstes Gebot der Dramaturgie gewesen zu sein (<http://www.ruf.rice.edu/~orpheus/orpheus2.html>).

Orphée Suite von Philip Glass (1990, (in Anlehnung an Cocteau); Uraufführung mit der Choreographie von Susan Marshall 1990 in New York).

La Nascita di Orfeo. Azione in un atto. Soggetto di Lorenzo Ferrero con frammenti di Euripide e di Simonide; Urauff. Verona, 1996; Informationen unter <http://www.ricordi.it/compositori/oggi/ferrero/ferrero.pdf>.

Mon Orphée, Ballett von Jochen Ulrich (dt. Erstaufführung am 12.02.2000 am Stadttheater Aachen).

Moments from the Orpheus Myth (1998ff.), multimediales Projekt der schwedischen Choreographin Åsa Unander-Scharin: v. a. der Teil *The Lamentations of Orpheus* (1998-1999), ein Tanzsolo für einen Industrieroboter, wurde 1999 und 2000 auf zahlreichen Tanzfestivals in Schweden und im Ausland gezeigt (<http://www.speech.kth.se/Unander.Scharin/orfeus.html>) (Videos); Erläuterungen bei <http://www.telefonica.es/fat/vida2/alife/aeasa.html>; Musik nach Monteverdi und Carl Unander-Scharin).

Orfeo de' pazzi (2000/2001), von *MDA Produzioni Danza* unter Aurelio Gatti 2000/2001 auf mehreren Festivals aufgeführt; die Produktion auf der Grundlage des Polizia-

no-Textes scheint, wie der Titel bereits andeutet, stark von Peter Weiss' Stück *Marat-Sade* inspiriert zu sein (<http://www.teatroservi.it/servidanza.htm>).

Kompositionen der 90er Jahre in Auswahl:

The Mask of Orpheus von Harry Birtwistle (1986), lyrische Tragödie in 3 Akten, und *Nenia: the Death of Orpheus* (1999) für Sopran, 3 Bassklarinetten, Crotales und Klavier (uraufgeführt 1999 in Wien, seither in Berlin, Hagen und Amsterdam).

Orpheus von Régis Campo, (1990), für drei Frauenstimmen (nach einem Gedicht von Marguerite de Navarre); Urauff. am 14. April 1999 durch den Pariser Kammerchor unter Leitung von Denis Dupays (unveröff.).

Ein Garten für Orpheus von Jean-Luc Darbellay (1996), aufgeführt bei den IGNM Weltmusiktagen 2000 in Luxembourg durch das Ensemble *Antipodes*.

Posthumous Orpheus von Jonathan Chenette (1995), für Mezzosopran und Laute oder Klavier (Text von Edward Hirsch); uraufgeführt 1995 in Grinnell College, wieder 1998 in Southampton und 2002 in Florenz.

Remembering Orpheus von Gerhard Samuel (1997), Konzert für Saxophon und Orchester.

Orpheus left his heart von Darrell Handel (1997), Konzert für Harfe und Orchester, sowie *Orpheus Oracle* (1998), Streichtrio; auf der CD des Labels Vienna Modern Masters, VMM 3046 unter dem Titel *The Orpheus Oracle* erschienen.

Orpheus Ende von Lutz Dreyer (2000), für Tenor, 2 Sopranstimmen, Violoncello, Klavier und Schlagzeug (2 Spieler) und Lautsprecher (Uraufführung 14.12.2000 im Rahmen der Reihe 'Mythos Orpheus' an der Univ. Mainz).

Orphée Suite Paul Barnes' Klavierbearbeitung von Philip Glass' gleichnamigem Stück; (2001); uraufg. April 2001 in New York; Materialien bei <http://www.geocities.com/unlklavier/index.html>.

Toccata Orpheus (1990) von Rolf Riehm, Gitarrenstück; *Rebuilding the Death of Orpheus* für Akkordeon und Orchester, dessen Uraufführung am 22. Juni 2002 in München stattfand.

Orpheus' Bücher von Beat Furrer (2001), ein aus Furrers Werk *Begehren* ausgegliederter Stück nach Texten von Cesare Pavese, Ovid und Vergil (Urauff. Oktober 2001 bei den Donaueschinger Musiktagen); Kommentar des Komponisten http://www.swr.de/donaueschingen/2001/werkbeschreibung/furrer_aria.html; vgl. die Radioübertragung in SWR2 vom 05.03.2002).

Orpheus Kristall von Manfred Stahnke (2002), Oper in zwei Medien (Libretto: Simone Homem de Mello). Auftragswerk der Stadt München und des Siemens Arts Program; Informationen unter www.orpheuskristall.net. Uraufführung 3. Mai 2002 im Rahmen der 8. Münchner Biennale. Internationales Festival für neues Musiktheater: *Oper als virtuelle Realität* (27. April bis 11. Mai 2002). Zu Konzept und Durchführung vgl. das Programmheft zur Biennale, 18-31.

Theaterproduktionen der 90er Jahre in Auswahl:

Orphtheater (<http://www.orphtheater.de/html/start.html>), das sich dezidiert auf Orpheus als 'Schutzheiligen' bezieht und in den 90er Jahren etliche Produktionen um Orpheus auf die Bühne brachte.

Ach, armer Orpheus! von Wolfgang Bauer, Uraufführung 1991 in Wien (in: W. Bauer, *Werke*, 8: *Theaterstücke*, 1996).

Sandrine Bauer, *Un Orphée (variation sur le mythe d'Orphée)*, Théâtre des Célestins in Lyon, vom 10.02.98 bis 15.02.98; weitere Theaterproduktionen aus dem französischen Sprachraum vgl. die Grenobler Orpheus-Site <http://orfeo.grenoble.free.fr/Annexes/bibliographie.htm>.

Operation: Orfeo der dänischen Performancegruppe *Hotel Pro Forma* (1998), unter Leitung von Kirsten Delholm; mehrfach auf europäischen und nordamerikanischen Theaterfestivals zwischen 1999 und 2001 aufgeführt).

Eurydike und Orpheus. (1998/99) Performance der Berliner interdisziplinären *WEISS Künstlergruppe* unter Leitung von Stephan Streich und Stephanie Hecht (7 Teile; Uraufführung von Teil 1 im Jahr 1998; Auszüge daraus wie Teil 3 *Lamento: Die Klage des Orpheus* uraufgeführt als Theater-Konzert-Videoinstallation 1999 in Berlin u. ö.).

Orfeo Euridice, (2000/2001), eine Produktion nach Rilkes Sonetten der *Compagnia Auroville*, die das Stück unter ihrem Leiter Rocco Familiari in der Spielzeit 2000/2001 in verschiedenen Theatern Italiens aufführte (Druck Florenz: Franco Maria Ricci 2000).

ORPHEUS UNDERGROUND (2001). Ein intermediales Theaterereignis für acht Spieler; aufgeführt vom *FITS/Figurentheater* Stuttgart, der Schaubude Puppentheater Berlin und dem Deutschen Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst im Rahmen des Sonderprogramms zum Puppentheaterfestival FIDENA Bochum, Mai 2001 (dt.-frz.-schweiz. Ensembleproduktion).

Orpheus ohne Echo (2001) Produktion des Behindertentheaters *RambaZamba* in Berlin in der Spielzeit 2001.

ORPHEUS. EURYDIKE. STIMMEN. "... Du unendliche Spur!" (2002), Koproduktion des Theaters *Tangere*, Ludwigsburg und des Freien Theaters Tübingen (12.-14. Juli 2002, Klosterrspiele Hirsau).

Filme:

Zu Filmproduktionen von 1912 bis zum Jahr 2000 siehe die Zusammenstellung unter <http://www.let.uu.nl/hist/scholen-net/orpheus/obeeldfilm.html>.

Vorstellung des Mythos: Orpheus und Eurydice in der Dichtung Vergils und Ovids

Jürgen Blänsdorf

In Vergils *Georgica* und Ovids *Metamorphosen* lesen wir nicht die ältesten, aber die umfassendsten und wirkungsmächtigsten Versionen der Sage von Orpheus und Eurydice. Den Sinn der dichterischen Gestaltungen dieses Mythos haben immer neue Interpretationen und Neuschöpfungen zu erschließen gesucht. Trotz ihrer verschiedenartigen Konzeption enthalten beide Sagenfassungen ein breites Motivspektrum, das die Vielfalt der späteren Gestaltungen in Dichtung und bildender Kunst zu erklären vermag: Liebe und Treue über den Tod hinaus, vernichtende Gier, Schuld, Tod und Opfermut, Macht und Ohnmacht von Gesang und Dichtung, wahre und falsche Musik, Einklang mit der Natur und tödliche Gewalten. Nur der Orpheus der Mysterienreligionen ist in diese Versionen und ihre über zweitausend Jahre reichende Nachwirkung nicht eingegangen.

Aufgabe dieses Beitrags soll es sein, die Grundlage für die wissenschaftliche Diskussion der Mythengeschichte zu liefern. In der Vortragsreihe wurden die lateinischen Verse von Jürgen Blänsdorf, Heiko Schneider und Yvonne Wiedemann rezitiert, um die Klangqualitäten, die die Emotionen der Erzählungen tragen und verstärken, zur Wirkung zu bringen.

Vergil (70-19 v. Chr.), der bedeutendste Dichter der Zeit des Augustus, kommt auf recht merkwürdige Weise auf den Mythos des Orpheus zu sprechen: im 4. Buch seines Lehrgedichts über den Ackerbau (*Georgica*, 36 v. Chr.) behandelt er ein Sondergebiet, die Bienenzucht, und erzählt gegen Ende des Buches von dem Tod der Bienen des sagenhaften Aristaeus. Als dieser verzweifelt nach der Ursache fragt, erfährt er von dem rätselhaften Meergott Proteus, dass der Tod seiner Bienen die Strafe für sein Vergehen ist. Denn auf der Flucht vor ihm wurde Eurydice, die Gemahlin des Orpheus, das Opfer eines Schlangenbisses. Ihr Name wird in der Erzählung erst genannt, als sie auf dem Rückweg aus dem Totenreich ist (v. 487). Vergils Thema sind die Totenklage, die Schrecken der Unterwelt und der vergebliche Versuch, den Tod durch Liebe zu überwinden. Die vielstimmige Totenklage durchzieht die ganze Erzählung: Es klagen Naturgottheiten, Orpheus, die wieder in die Unterwelt zurückgerissene Eurydice, darauf wieder Orpheus und schließlich nur noch Stimme und Zunge des enthaupteten Sängers.