

Orpheus

(Ὀρφεύς, Ὀρφής/Orphés, lat. Orpheus)

A. Mythos

Der ant. Mythos um O. ist vielschichtig, zerfällt in seiner narrativen Struktur in eine Reihe distinkter Basisetappen und weist der Gestalt des O. eine Reihe unterschiedlicher Rollen zu (Überblick zum ant. O.mythos u. a.: [20]; [Klodd in: 36.37–98]; [44]; [64]; vgl. auch [11]). Die spätere Rezeption konzentriert sich gewöhnlich selektiv auf jeweils einzelne dieser erzählerischen Segmente bzw. Rollenzuschreibungen (Überblick zur Rezeption u. a.: [24]; [62]; [65]; speziell zur Bildenden Kunst [Reinhardt in: 37.77–108]). Deren wirkungsgeschichtlich bedeutendste finden sich aber größtenteils in die beiden wichtigsten narrativen Versionen des ant. O.mythos integriert, die uns überkommen sind, nämlich den Fassungen Vergils und Ovids. In Hinsicht auf die Rezeptionstradition wird daher im folgenden zunächst der Mythos bei Vergil und Ovid betrachtet, anschließend Aspekte des ant. O., die bei diesen Autoren im Hintergrund bleiben (s. u. B.1.1.).

Vergil lagert im 4. Buch der *Georgica* seine Erzählung von O. (vv. 450–527) in das Epyllion um Aristaeus (vv. 281–558) ein. Diesem myth. Erfinder der Imkeri sind seine Bienen verendet. Von seiner Mutter, der Wassernymphe Cyrene, zum vielgestaltigen, prophetischen Meerergreis Proteus geschickt, erhält Aristaeus dort die Auskunft, sein Unglück sei durch den Zorn des O. verursacht, dem Vergil Züge halbgöttlicher Macht verleiht. Denn, so Proteus, auf der Flucht vor Aristaeus ist Eurydike (= E.), die Ehefrau des O., an einem Flußufer in Thrakien durch den Biß einer im Gras verborgenen Schlange gestorben. Unablässig gibt O. danach Klagegesänge von sich und steigt schließlich beim Kap Tainaron in die Unterwelt hinab. Dort umgeben O. alsbald die schattengestaltigen toten Seelen, bewegt von seinem Gesang, der durch seine Macht die Unterwelt erstaunt und ihre Mechanismen außer Kraft setzt: Die grausen Eumeniden sind betroffen, der dreiköpfige Höllenhund Cerberus verstummt, das Rad des Ixion steht still. O. erhält E. von Proserpina (?Persephone) unter der Bedingung zurück, seiner Frau auf dem Weg zurück an die Oberwelt unverbrüchlich vorauszugehen. Doch den »unvorsichtigen Liebenden« ergreift unterwegs plötzlich ein »Wahn« (»dementia«, v. 488), und aus Liebe dreht er sich um. So verstößt er gegen das Gebot der Unterweltherrscher; unter dreifachem Donnerhall streckt E., die klagende Abschiedsworte an O. richtet,

vergebens ihre Hände nach dem geliebten Mann aus, kann ihn schon kaum mehr wahrnehmen und wird wie flüchtiger Rauch ins Reich der Toten zurückgesogen. O. wird nicht erneut in die Unterwelt vorge lassen.

Sieben Monate trauert er daraufhin am einsamen thrakischen Fluß Strymon, wobei er durch seinen Klagegesang Tiger besänftigt und Eichen bewegt. Der Liebe ist der Trauernde, der klagend eisige Nordländer durchschweift, abhold geworden und will sich nicht mehr vermählen. Aus Ärger über ihre Zurückweisung durch O. töten ihn thrakische »Kikonenmütter« (v. 520) im Rahmen eines nächtlichen orgiastischen Bacchusritus (?Dionysos), zerfetzen ihn und verteilen seine Gliedmaßen über die Felder. Sein abgetrenntes Haupt trägt der thrakische Fluß Hebrus mit sich; noch immer ruft O.' Stimme mit erkaltender Zunge nach der unglückseligen E., und vielfach halten die Flußufer davon wider. Aus dieser Erzählung des Proteus folgt für Aristaeus die Notwendigkeit, O., E. und deren Nymphengefolge durch Sühnopfer zu beschwichtigen. Die Kadaver der Opfertiere beschenken ihn durch die sog. Bugonie neue Bienenschwärme.

Unter ostentativem intertextuellem Rekurs auf Vergil, von dem er sich zugleich deutlich absetzt [Klodd in: 36.80–98], gestaltet Ovid in seinen *Metamorphosen* (10,1–105; 11,1–93) die O.geschichte: Die Hochzeit O.' mit E. steht unter schlimmen Auspizien; diese bestätigen sich umgehend, als die junge Braut im Gras auf eine Schlange tritt und an ihrem Biß stirbt. O. betrauert sie ausgiebig, will nichts unversucht lassen und sucht daher die Unterwelt auf. Dort tritt er vor Hades und Persephone, rührt die Saiten und trägt zu ihrem Klang ein ausführliches rhetorisch-juristisches Plädoyer vor, in dem er auf die temporäre Rückerstattung seiner Ehefrau dringt (vgl. bes. 10,32–37). Nach seiner *peroratio* (Schluss der Rede), die im widrigen Falle seinen eigenen Tod ankündigt (10,38f.), erfolgt eine tränenreiche Reaktion der Unterwelt; eine Reihe traditioneller infernalischer Strafen (u. a. des Tantalos, Ixion, ?Sisyphos) setzen vorübergehend aus. E., als »frische« Tote noch vom Schlangenbiß in den Fuß geschwächt, wird O. von den gerührten Gottheiten der Unterwelt zurückgegeben; allerdings dürfte er sich vor dem Erreichen der Oberwelt nicht nach ihr umsehen. Kurz bevor sie dort angekommen sind, wendet sich O., der sich um die schwache E. sorgt und zugleich begierig ist, sie zu sehen, um. Sofort gleitet

seine Braut zurück in die Unterwelt; nur ein schwaches »vales« (10,62) vermag sie zuvor noch auszustoßen.

O., dem der Zugang in den Orcus nun verwehrt bleibt, trauert sieben Tage, ohne Nahrung zu sich zu nehmen. Er will in der Folge nicht mehr mit Frauen Verkehr haben, worunter zahlreiche Werberinnen zu leiden haben. Statt dessen führt er in den drei folgenden Jahren die Knabenliebe in Thrakien ein und trägt vor einem eigens herbeigeströmten Publikum aus zahlreichen Bäumen sowie Vögeln und Wildtieren als »gottgeborener Dichter« (»dis genitus vates«, 10,89) in der Funktion eines intradiegetischen Erzählers eine Reihe von zumeist unglücklich endenden Liebesgeschichten vor (Rest von Buch 10). Während dieser Lieder wird O. von einer Anhöhe aus von jungen Kikonenfrauen belauert, die alsbald zum Angriff gegen ihren Verächter übergehen. Durch den Lärm der Instrumente des Kybelekults und ihr »bakchisches Gekneul« (11,17) setzen sie den magischen Sang des »apollinischen Dichters« (»vatis Apollinei«, 11,8) außer Kraft, wodurch er angreifbar wird und sie ihn mit einer bunten Fülle an Schlaginstrumenten und Wurfgeschossen, schließlich auch mit verschiedenen Ackerbaugeräten niedermetzeln und zerteilen können.

Unter gewaltiger Trauer der Tier- und Pflanzenwelt sowie der Nymphen werden Haupt und Lyra des O., die fortwährend Klagelaute verströmen, vom Hebrus aufgenommen und über das Meer nach Lesbos gespült. Dort verwandelt Apollon eine Schlange, die das Haupt des O. bedroht, zu Stein. Als Toter gelangt O. nunmehr in die Unterwelt, wo er zusammen mit seiner toten Frau umherwandelt. Bacchus bestraft die Mörderinnen (11,68) durch Verwandlung in Bäume. Der Gott selbst verläßt den Landstrich der Untat; Ovid leitet mit einer letzten Erwähnung des O., nunmehr in der Rolle eines Mysterienstifters (11,92), zur Geschichte von Midas über.

B. Rezeption

B.1. Antike

B.1.1. Literatur und Philosophie

Vergils und Ovids Versionen des Mythos mit ihrer Zentrierung der Geschichte von O. und E. spiegeln keinen ursprünglichen Befund der Sagen um O., sondern sind »ein spätes, synkretistisches Konstrukt« [24. 158]. Aufgrund ihres Synkretismus, der an dieser Stelle nicht mythengenealogisch zu sezieren ist, enthalten sie explizit oder in Anspielung Hinweise auf ant. Ausformungen und Aspekte der O.gestalt, die z. T. mit dem narrativen Gehalt der E. erzählung (einer wohl relativ späten Zutat im Mythenkonglomerat um

O. [Klodd in: 36. 40f.; 56f.]) in keiner vordergründig manifesten oder notwendigen Beziehung stehen. Dies gilt etwa für jene bei Ovid kurz angedeutete Rolle des O. als Mysterienstifter, der nach vielfacher, bis ins 5. Jh. v. Chr. zurückreichender Überlieferung (Belege bei [20. 1104–1108] und [64. 1263–1267]) die Dionysos-Mysterien ebenso wie die eleusinischen Mysterien begründet haben soll und dem oft Züge eines Zauberers, Sehers und Theologen zugeschrieben wurden (Belege bei [64. 1261–1263]).

Gleichfalls bei Ovid, der einen »apollinischen Sänger« O. unter »bakchischem« Rituallärm ums Leben kommen, dann aber sowohl Apollon als auch Bacchus-Dionysos zu posthumen Verteidigern O.' avancieren läßt, finden sich Hinweise auf die prekäre Position der O.gestalt zwischen Apollon und Dionysos: »Der Sänger O. der nicht-orphischen Sage ist eine apollinische, der Theologe O., der Stifter der orphischen Mysterien, eine dionysische Gestalt« [64. 1304]. Solche in den genannten Texten nur anspielungshalber greifbaren Aspekte der O.gestalt sind für die Rezeption des O.mythos ebenso bedeutsam wie andere, bei Vergil bzw. Ovid ganz explizit gemachte Themen und Motive, die schon in der Antike variierend dargestellt und interpretiert worden sind.

Dazu gehören die unterschiedlichen ant. Erzählungen (1) von der wundersamen Macht von O.' Gesang über Bäume und Tiere, die sich bisweilen auf die ganze Natur, ja auf den Kosmos schlechthin erstrecken kann (Belege bei [64. 1247–1251]); (2) vom Ausgang der Katabasis (des Abstiegs in die Unterwelt) des O., der schon vor Vergil häufig tragisch gestaltet war und so zum ersten Mal, wenn auch in sarkastischer Verzerrung, bei Platon, *Symposion* 179d bezeugt ist, aber möglicherweise auch eine Variante des glücklichen Gelingens kannte ([1. 81f.]; [14. 722f.]; [20. 1158]; [Klodd in: 36. 57–59; 78f.; mit weiterer Lit. in Anm. 116]; skeptisch: [64. 1268–1276]) und dessen Katastrophe jedenfalls bei Ovid durch das – freilich ironisch lesbare – *happy ending* einer Vereinigung von O. und E. nach beider Tod verlängert wurde (s. o.); (3) vom Tod des O., der teils kultisch-religiös, teils menschlich-lebensweltlich motiviert und auf verschiedene Weise, z.B. auch durch einen von Zeus geschleuderten Blitz, herbeigeführt wird (Belege bei [20. 1165–1169] und [64. 1281–1293]); (4) vom fortgespülten, über den Tod hinaus weitersingenden Haupt des O., das auf Lesbos oder in Smyrna angekommen sein soll und das die Antike bisweilen kultisch bestattet werden bzw. Orakelstatus erlangen läßt (Belege bei [20. 1090, 1093f., 1168–1171] und [64. 1242–1245, 1292–1296]).

Bei Vergil und Ovid gar nicht genannt, doch von Bedeutung für einzelne Rezeptionsphasen sind ferner: (a) die posthume Versetzung an den Gestirnhimmel

(*katasterismós*) der Lyra des O. bzw. auch des O. selbst und die damit zusammenhängende astrotheosophische Lehre, wonach O. den Griechen in verhüllter Form die Astrologie eröffnet habe, in deren Rahmen seine am Himmel zu erblickende siebenstimmige Lyra die Harmonie der sieben Planeten darstelle (Belege bei [64. 1296–1298]); (b) die sehr alte Rolle O.' als Teilnehmer an der Argonautenfahrt [Klodd in: 36. 51 f.]; [64. 1254–1261], auf der ihn die herkömmliche Argonautenliteratur (u. a. Apollonios von Rhodos, Valerius Flaccus) im wesentlichen als Musiker und Figur nachgeordneter Bedeutung mitfahren läßt (Iason und die Argonauten), während die dem O. als Verfasser zugeschriebenen orphischen *Argonautiká* (4./5. Jh. n. Chr.) ihn zum zentralen Helden und *spiritus rector* der gesamten Argonautenfahrt werden lassen; (c) schließlich seine angebliche Verfasserschaft des religiös-orphischen Schrifttums wie der *Diathékai* (Testament), der *Theogonie*, der *Orphischen Hymnen* und jener *Argonautiká* sowie seine Rolle als vermeintlicher Begründer des Orphismus (Überblick z. B. bei [Frede in: 36. 229–245]).

Bereits auf Rezeptionsphänomene späterer Epochen verweisen allegoretische und rationalistische Deutungen des O. mythos von der Art des Horaz (Hor. ars 391–393: Die Zähmung wilder Tiere durch O.' Gesang meint die zivilisatorische Tätigkeit eines historischen Kulturstifters O.) und des Pausanias (Paus. 9,30,5: O. wird von den Thrakerinnen nicht wegen der Knabenliebe getötet, sondern weil er die Männer auf seine Wanderungen mitnahm, und die Frauen müssen sich erst betrinken – Referenz auf Dionysos –, um O. töten zu können; vgl. die Variante Paus. 9,30,6: nach dem Tod seiner Frau geht O. nicht in die Unterwelt, sondern zu einem thesprotischen Totenorakel; als er dort glaubt, die Seele E.s folge ihm, sich daher umwendet und seinen Irrtum erkennt, nimmt er sich aus Kummer selbst das Leben).

B.1.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst der Antike (grundlegende Darstellungen: [15]; [50]; vgl. auch [1]; [39]; [49]; [62. 177–184]) erscheint O. zuerst um 570/60 v. Chr. auf einer Marmormetope des Schatzhauses der Sikyonier in Delphi mit einer Reliefdarstellung des O. an Bord der Argo [15. no. 6]; [Klodd in: 36. Abb. 3]; [44. fig. 6]; [50. Taf. I.1]. Danach weicht das Thema der Argonautenfahrt aus der Überlieferung. Wenig später, um 530 v. Chr. [50. 14]; [62. 177 f.], zeigt eine schwarzfigurige attische Oinochoe bereits den Sänger O., der mit der Kithara im Arm eine Vortragsbühne besteigt [50. Taf. I.3]; [39. Teil 1. fig. 1]; [62. Abb. 1].

Die rotfigurige attische Vasenmalerei des 5. Jh. v. Chr. behandelt in einer Folge typisierter Motive im

wesentlichen den Themenkreis um den Tod des O.: (1) O. bei den Thrakern: Ab 460 v. Chr. ist ein apollinisch, bisweilen ekstatisch stilisierter Musiker O. in offener Naturlandschaft situiert, dessen Musik bzw. Gesang ein oder mehrere Thraker versunken lauschen [1. Tav. I–II]; [50. Taf. XV. XVI.1–2]; [15. nos. 7–15. 22–26]. Die italische Vasenmalerei des 4. Jh. v. Chr. versetzt dieses Motiv meist in ein elysisches Szenarium, in dem die Thraker durch Gottheiten wie Aphrodite flankiert werden und eine Kontamination mit dem ursprünglich getrennten Motivstrang O. in der Unterwelt erfolgen kann [1. Tav. III–VII]; [15. nos. 20 f.]; (2) Ermordung des O.: Heranstürmende Thrakerinnen attackieren und töten in offener Landschaft den fliehenden oder zusammenbrechenden und bisweilen stark blutenden O., der ganz oder teilweise nackt und häufig sehr effeminiert erscheint, mit unterschiedlichen Stichwaffen und Wurfgeschossen, ähnlich der späteren Schilderung bei Ovid, aber ohne eine Darstellung der körperlichen Zerstückelung [15. nos. 28–59]; [24. nos. 5 f.]; [50. Taf. XVII–XXIII]; (c) Haupt des O.: eine thrakische Frauenfigur hält das soeben mit einem Schwert abgeschlagene Haupt nach oben [15. nos. 66 f.] bzw. das abgeschlagene Haupt erteilt Orakel [24. Abb. 7]; [15. no. 68]; [50. Taf. XXIV]; [62. Taf. 10.3–4] (vgl. [1. 404 mit Tav. XIV]). Die unteritalische Vasenmalerei des 4. Jh. v. Chr. behandelt vorzugsweise das Motiv O. in der Unterwelt [1. Tav. VIII–X]; [15. nos. 73. 78]; [24. nos. 1 f.]; [44. fig. 4]. Meist spielt E. dabei keine Rolle, sondern es kommt die wohl ursprünglichere (anders [50. 43 f.]) allgemeine Thematik von O.' Sangsmacht in der Unterwelt zur Darstellung: Ein rhythmisch bewegter O. in orientalischem Gewand und mit phrygischer Mütze musiziert an der Seite einer Aedicula, in der Hades und Persephone stehen bzw. thronen und die von Unterweltsgestalten (Sisyphos, Tantalos, Kerberos usw.) umgeben ist [Klodd in: 36. Abb. 8 f.]; [50. Taf. XI.3–4].

In dem singulären Beispiel eines Neapolitaner Volutenkraters von ca. 330 v. Chr. [15. no. 80] hält allerdings ein solcher O. eine E. mit führendem Griff am Unterarm [36. Abb. 10]; [44. fig. 2]; [50. Taf. XII.1–2] (vgl. [50. 44]; [62. 182 f.]). Hier ist die Positionierung der beiden Gestalten (die links befindliche E. im Armkontakt mit dem rechts stehenden O., beide aufrecht) analog zur berühmten, wenn auch in der Deutung nicht ganz unumstrittenen [Klodd in: 36. 56 f. Anm. 46] Darstellung von Hermes, E. und O. auf einem der sog. Dreifigurenreliefs, dessen Original auf ca. 410 v. Chr. datiert und von dem in Neapel, Rom und Paris drei vollständige Kopien existieren [50. 93]: Zu sehen ist der Moment, da O. sich umgewandt hat und Hermes E., die den Schritt nach hinten zu wenden ansetzt, mit sanftem Druck der linken Hand zur

Rückkehr in die Unterwelt nötigt [50.47] (vgl. Abb. 1).

Sonst sind kaum weitere ant. Abbildungen von O. und E. greifbar, abgesehen von zwei qualitativ minderen Darstellungen mit Kerberos [50.43. Taf. XI.1–2], einem Grabgemälde in Ostia (wohl 3. Jh. n. Chr.; [50. Taf. XIV.3]) und einigen fragmentarisch erhaltenen oder nicht sicher zu deutenden Werken [50.44.47f.]. In der Bildenden Kunst der röm. Kaiserzeit [58] widmen sich neben Wandgemälden, Reliefs und Kleinskulpturen v.a. Mosaiken dem O.thema und stellen dabei nun mit Vorliebe O. unter den Tieren dar (vgl., auch zu vorchristl. Werken, [50.23–40]; Abb. in [1. Tav. XV–XVI]; [15. nos. 91–137]; [24. Abb. 9–11]; [39. Teil 3, fig. 31–43]; [50. Taf. V–X]). Wenn die auffallend stabile Ikonographie eines meist phrygisch gewandeten O. inmitten der von ihm durch Spiel und Gesang besänftigten Tiere dabei auch vorderhand v.a. der »ikonographischen Folklore« und Ergötzung an erbaulichen Orten wie Thermen, Gärten und Brunnenanlagen diene, ist die bildliche Analogie des in Frontalstellung ruhenden musikmächtigen O. zum friedensmächtigen Kaiser doch frappant: »La figure d'Orphée [...] sert d'appui à l'idéologie de la paix: la *pax romana* coïncide avec la *pax musicalis*«, was auf Münzbildern der Epoche seine Entsprechung findet, auf denen O. gemäß dem Bildprogramm der *pietas antonina* stilisiert erscheint [15.104].



Abb. 1: Orpheusrelief (Hermes, Eurydike und Orpheus), griech. Halbplastik, ca. 420 v. Chr. Paris, Musée du Louvre.

B.2. Spätantike und Mittelalter

B.2.1. Literatur und Philosophie

Die Spätantike und das MA setzen sich zunächst v.a. mit O. in seiner Rolle als heidnischer Sänger-Theologe, zunehmend aber auch mit der E.-Geschichte auseinander. Dabei sind bis zum hohen MA allegoretische Deutungen vorherrschend, während ab dieser Zeit der Wortsinn der O.erzählungen zunehmend an Eigenwert gewinnt und O. u.a. zu einem Idealtyp des Liebenden werden kann. Frühen christl. Apologeten wie Tatian und Theophilus von Antiocheia (2. Jh.) ist es darum zu tun, die dichterische und religiöse Autorität O.' wie überhaupt die heidnischen Autoren zeitlich nach Moses und hinter die alttestamentarischen Schöpfungs- und Gründungserzählungen einzuordnen und die pagane Kultur damit als Derivat der jüdisch-christl. Tradition abzuwerten [13.29–31]. Dessen ungeachtet hat O. bereits hier unter den Exponenten des Heidentums einen gewissen Sonderstatus, der aus der Rezeption des ihm zugeschriebenen orphischen Testaments (s. o. B.1.1.) resultiert: Auf der Basis dieses Texts erscheint O. als früher Monotheist, was ihm das Interesse christl. Schriftsteller sichert [13.13–28.31f.]. Dieses Interesse kulminiert bei Clemens von Alexandria (ca. 150–215), des-

sen *Protreptikós* O. – basierend auf seiner Rolle als orphischer Religionsstifter und auf seiner übernatürlichen Sangesmacht über Bäume und Tiere – zwar als Zauberer und dämonischen Betrüger darstellt, wobei aber O., der in Clemens' *Strömáteis* auch schon als »Theologe« bezeichnet wird, unversehens *ex negativo* zu einer Vorläuferfigur Christi gerät, dem die wahre schöpferische »Musik« der Weltenharmonie und die Fähigkeit zur Zähmung des ungebärdig Wilden zu Gebote stehe [13.32–34.53–56]; [Irwin in: 61. bes. 54f.]; [38.73–76].

Ganz entlastet von christl. Vorbehalten erscheint O. zu Beginn des 5. Jh. bei Macrobius, dessen Kommentar zu Ciceros *Somnium Scipionis* in einer Mischung aus jener schon bei Horaz belegten Kulturallegorese und neuplatonischer Deutung behauptet, O.' musikalische Beeinflussung der »vernunftlosen Lebewesen« stehe für die Hinführung einer noch barbarischen Menschheit zum ästhetischen Musikgenuß, und dieser wiederum sei schlechthin ein Beleg für die »Erinnerung der menschlichen Seele an die Musik, die sie [nämlich präexistent] im Himmel vernahm« (2,3,7f.).

Von dieser platonistischen Hochschätzung O.' weit entfernt ist einer der für das MA einflußreichsten O.texte, nämlich der Verstext 3,12 aus der *Consolatio Philosophiae* des Boethius, der nunmehr die E.ge-

schichte in den Mittelpunkt stellt: In Kurzform wird hier erzählt, wie O. nach dem nicht näher erläuterten Tod seiner Braut in die Unterwelt steigt, dort wie bei Vergil und Ovid durch seine Klage beeindruckt und E. zurtückerhält; die Bedingung besteht in dem bekannten Verbot, sich umzusehen, das überschritten wird: E. ist verloren. Anfang (vv. 1–4) und Schluß (vv. 52–58) des Textes stellen den Konnex zur vorhergehenden Prosapassage her, die von Gottes Wesen handelt, und machen das Gedicht zur Allegorie einer am Weltlichen scheiternden Gotteserkenntnis: O. ist der Mensch, der die »leuchtende Quelle des Guten« sehen und dazu die »Fesseln der lastenden irdischen Welt« abstreifen will; doch wie er durch sein Zurückblicken scheitert, so werden alle scheitern, die ihren »Geist hinauf zum Tageslicht der Oberwelt« führen wollen, wenn sie in die »Grotten des Tartarus« zurückblicken. Damit ist der Grund für ein Gutteil der moralischen und theologischen O.allegoresen des MA gelegt, das Boethius' O.version »frühzeitiger und im ganzen bedeutend häufiger kommentiert und übersetzt als die Ovids« [22.255].

Daneben steht dem MA ein anderes kultur- und musiktheoretisches Allegoresemodell in den *Mythologiae* des Fulgentius (5. Jh.) zur Verfügung; dort wird in der *Fabula Orphei et Euridicis* (3,10; [38.80 f.]) die Geschichte von O. und E. als »Allegorie der Musik« (»artis musicae designatio«) begriffen: O., die »oreafone, id est optima vox« (»d. h. beste Stimme«; zur ma. Fortführung dieser Etymologie [21.47–49]) als Praxis der Musik, verliert in E. das zugleich theoretische und mystische »profunde Urteilsvermögen« (»profunda diiudicatio«), das zwar von Aristaeus, also von den »besten Menschen« (Vergils Bienenzüchter ist hier abgeleitet vom griech. *aristos*) erstrebt wird, aber doch die Gemeinschaft mit den Menschen meidet, weshalb auf dieser Welt die klangliche Schönheit der Musik (O.) niemals mit dem letztlich im Dunkel der »Unterwelt« verharrenden umfassenden theoretischen Wissen um die Musik (E.) vereinigt werden kann. Bis über das hohe MA hinaus wird die somit angelegte allegoretische Unterscheidung von O. als »Stimme« und »Beredsamkeit« (*eloquentia*) versus E. als »Wissen« und »Weisheit« (*sapientia*) in zahlreichen Abwandlungen fortgeführt [38.81–84]. Im späten MA kann die Verbindung von *eloquentia* und *sapientia* rein rhetorisch aufgefaßt und durch Verweis auf das Rednerideal Ciceros begründet werden [22.273], während sich die nach Fulgentius' Muster vorgenommene Allegorese auch in einem strikten Sinn musiktechnisch ausrichten kann: E. steht dann etwa für ein vom Komponisten (O.) schwer zu erlangendes Wissen um musikalische Strukturen und Effekte [38.85–97]. (Freilich wird musikalische Allegorese oft auch ohne Rekurs auf die etymologisch fundierte Deutung des Fulgentius vollzogen, indem

schlechthin O.' Sangesstätigkeit für die Macht der Musik zu stehen kommt – vgl. [22.267–269]; [21.62 f.] –, die auch als verführerische Kraft negatiuiert werden kann [22.269 f.]).

Dieser *artes*-Allegorie steht (1) die moralische bzw. (2) die moralisch-theologische Deutungspraxis in der Nachfolge des Boethius gegenüber; in dieser Deutungstradition, die gleichfalls zumist allegoretisch verfährt, schwankt die Figur des O. zwischen den Extrempolen der Zuschreibung satanischer und christologischer Züge:

(1) Für die rein moralische O.interpretation kann das Gedicht *De nummo* (1100–1107; »Über das Geld«) des Abtes Theoderich als Beispiel dienen: Er rühmt einen O., der für die Überwindung der »verführerischen Trägheit« (»desidia blanda«) durch »Anstrengung« (»labor«) und »Fleiß« (»studium«) steht, der damit selbst die Hölle besiegt und dessen Macht durch gewaltige botanische und zoologische Kataloge von Kreaturen untermauert wird, die dieser unterworfen sind [22.260 f.]. Ein moralisches Allegoresemuster wird auch auf die Fulgentiustradition übertragen, wenn in einer Reinterpretation, die offenbar auf Remigius von Auxerre zurückgeht und die beim sog. Mythographus Vaticanus III vorliegt, O. als »beredte Überzeugungskraft« (»facundia«) und E. als »Verstand« (»discretio«) gedeutet werden, wobei die *facundia* die Aufgabe hat, die *discretio* vor einer Verstrickung in die weltlichen Verlockungen zu bewahren, sofern der schon einmal instruierte »Verstand« (= die aus der Unterwelt befreite E.) nicht wieder rückfällig wird (d. h. sich umblickt). Dabei reformuliert die Allegorese den Mythos: Nicht O., sondern seine Frau blickt sich um ([22.272]; Text auch bei [13.135]). Die Moralallegorese erhält unter Rekurs auf Boethius im 12. Jh. durch die Schule von Chartres (Bernhardus Silvestris, Wilhelm von Conches) einen stark platonistischen Einschlag [22.275–279]. In Wilhelms einflußreicher Deutung steht O. für den Weisen schlechthin (»pro quolibet sapiente et eloquente«), E. für sein ambivalentes »natürliches Begehren« (»naturalis concupiscentia«), das verderblich wird, wenn es sich der Tugend (Aristaeus) widersetzt, ihr irdische Güter vorzieht und dadurch in die »Hölle« gerät. Während dies ein schlechter Abstieg ist, zählt O.' Katabasis zu den guten, denn er begibt sich in die »Hölle«, also zu den irdischen Dingen, um sie als wertlos zu erkennen und ihnen sein »natürliches Begehren« (E.) wieder zu entziehen.

(2) Wo die ma. Moralallegorese einen deutlichen religiös-theologischen Einschlag gewinnt, wird in einer Minderzahl der Fälle O. als heidnischer Dämon, Werkzeug der Hölle und Marionette des Teufels gesehen [22.261 f.]. Meist hingegen gerät er – häufig im Kontext der ma. Ovidauslegung (dazu [22.254 f.]) –

zum vernunfthaften Kämpfer gegen die von E. bzw. von der teuflischen Schlange ausgehende fleischliche Verlockung (seine thrakischen Mörderinnen vertreten denn auch die *luxuria*, während die Knabenliebe von Ovids O. zur aufrecht-männlichen Geisteshaltung mutiert), gewinnt monchische Züge oder wird gar in die Nähe Christi gerückt, zum Typus Christi stilisiert oder geradezu »O. Christus« genannt. Die Geschichte von O. und E. wird aber auch zum biblischen Sündenfall analogisiert (O. = Adam, E. = Eva/Schlange/Teufel); vgl. [13. 118–131]; [22. 285 f.].

Explizit bereits aus dem Bereich herkömmlicher moralischer bzw. theologischer Allegorese ausgegrenzt erscheint der O. Dantes, der im *Convivio* (2,1,3) im Sinn des dichterischen »senso allegorico« unter der »schönen Lüge« (»bella menzogna«) des Wortsinns die »Wahrheit« ausdrückt, wonach ein weiser Mensch die Rohheit und Ungebildetheit anderer sprachlich lindern kann [63]. Hier wie andernorts im späteren MA [13. 135] beginnt sich bereits ein neuer, mundan gefärbter O. der innerweltlichen Eloquenz abzuzeichnen.

Eben in dieser Zeit wird die Figur des O. aber auch auf ganz andere Weise von den allegoretischen Bürden befreit, wenn verschiedene lyrische und erzählerische Texte O. zum Spielmann und seine Lyra zur Fiedel machen, ja wenn er zum adligen Minnesänger ([13. 158 f.]; [21. 58]) und das Paar O.-E. zu »amans fins« avanciert [22. 264 f.]; [13. 168]; [38. 111]. Die neue Rolle O.' als ma. Liebender kann in eine extreme Sensualisierung münden, wenn etwa in dem anonymen Gedicht *Prendantur oculos* aus dem 12. Jh. (Text bei [13. 169] und [38. 109 f.]) O. aus Liebe zur schönen E. alle astronomische Spekulation vergißt, vom Philosophen zum flammenden Liebhaber wird (»in flammam abiit totus philosophus«) und schließlich E. »die Pforten der Scham öffnet und ihren Schoß freigibt für die Läufe und Spiele der Liebe«, wonach O. mit seiner Lyra eine entspannte Melodie anstimmt.

Der verweltlichte O. wird in der Literatur nicht nur zum Troubadour, sondern gar zum König gemacht. Als solcher erscheint er im engl., wohl nach einer altfrz. Vorlage gestalteten *Sir Orfeo* (13./14. Jh.) [21. 69–72], der den ant. Mythos mit keltischen Erzählmustern kreuzt: Heurodis, Ehefrau König Orfeos von Winchester, wird während eines Schlags von einem Elfenkönig aufgesucht, der ihr ihre Entführung in sein Märchenland vorhersagt, die dann auch stattfindet. Orfeo gibt sein Königreich auf, zieht als singender Eremit, der die Tiere bezaubert, durch die Wälder, gelangt in jenes Märchenland und ersingt sich vom Elfenkönig und seiner Frau als Preis Heurodis. Zusammen kehren sie zurück nach Winchester, wo vor dem glücklichen Ende ein Wiedererkennung- und Wiedereinsatzritus durchlaufen wird. Obwohl man wahrscheinlich machen wollte, daß der

Autor des Werks Kenntnis christl.-allegoretischer Interpretationen der O.-E.-Geschichte gehabt habe ([13. 175–194]; skeptisch: [Vicari in: 61. 74–76]), hat *Sir Orfeo* in der Rezeptionsgeschichte des O. mythos v.a. insofern Bedeutung, als hier noch im MA ein weitgehend »entheologisierter« (pace [19. 251 f.], der eine Christianisierung des klassischen O. mythos sieht) und »entmoralisierter« O. in einer gänzlich innovativ gestalteten erzählerischen Großstruktur auftritt (zu vergleichbaren, aber kleinformatigen Ansätzen im dt.sprachigen Bereich vgl. [29]), deren literalsinnig-fiktionaler Verfaßtheit ein starker Eigenwert zukommt; dabei hat man die Tatsache, daß die Ablösung von herkömmlicher Mythenallegorese »by recasting a Christianized classical myth as a Breton lay« zustande kommt, auch metapoetisch interpretiert ([43], Zitat dort 348).

In anderer Weise, und zwar sehr wahrscheinlich [16. 9] bereits unter dem Einfluß des rinascimentalen Platonismus M. Ficinos, gestaltet im 15. Jh. R. Henryson *Orpheus and Eurydice* [13. 195–209]; [18]. Hier ist der O. mythos mit erzählerischen Elementen ma. Ritterromane, einer platonistischen Kosmosmetaphysik und einer moralistischen Aussageabsicht kombiniert: Der »king schir orpheuss«, wegen seines Ruhms von der Thrakerkönigin E. geheiratet, verliert seine Gattin auf vergilische Weise, durch Aristacus und die Schlange. O. sucht seine Frau zunächst im Himmel, wobei er die einzelnen Himmelsphären durchläuft und Kenntnis über sie erlangt. In der Unterwelt überwindet er alle Hindernisse durch seine Himmelsmusik, spielt erfolgreich vor Pluto (Hades) und einer Proserpina (Persephone) mit den Zügen einer Elfenkönigin, sieht sich aber auf dem Rückweg verbotenerweise um und verliert seine Frau wieder, was eine lange, nicht immer genau auf die Fiktion abgestimmte *moralitas* zum Schluß des Textes im Sinne der ma.-allegoretischen Tradition boethianischer Prägung kommentiert. Solch ma. Moralisierung gänzlich abgebaut hatte bereits ein Text ganz anderer Prägung, nämlich die vielleicht früheste parodistische Behandlung des O. stoffes in der altfrz. Boethiusübersetzung von Bonaventura de Demena, die sich auf die Lächerlichkeit des Witwers O. konzentriert, der nur in die Hölle vorgelassen wird, damit sich deren Bewohner bei schallendem Gelächter über ihn amüsieren können [21. 75 f.].

B.2.2. Bildende Kunst

In der Bildenden Kunst der Spätantike und des MA ist zunächst die frühchristl. Assimilation der Ikonographie des O. an die Ikonographie Christi frappant [13. 38–85]; [17]; [42]; [58]. Die Tatsache, daß man mit O. vage messianische Ideen verknüpfen und er als



Abb. 2: Orpheus-Fresko, Ende 4. Jh. Rom, Katakombe SS. Pietro e Marcellino.

eine Art Typus des »göttlichen Botschafters« verstanden werden konnte, dessen Erfüllung Jesus Christus war, sowie die sowohl O. als auch Christus zugeschriebene Erfahrung einer Katabasis und Rückkehr aus der Unterwelt begünstigen eine solche außergewöhnliche Engführung O. mit Christus. Auf einer Anzahl altchristl. Fresken der röm. Katakomben aus dem 2. bis 4. Jh. [15. no. 164] erscheint O.-Christus in einer modifizierten Ikonographie des paganen Thomas »O. unter den Tieren«: Die zentral sitzende Figur ist nun von meist zahmen Tieren umgeben, die nicht nur eine pagane, sondern auch eine christl. symbolische Valenz haben, namentlich von Adlern, Tauben und Schafen (vgl. Abb. 2).

Ein Deckengemälde in der Domitillakatakombe zeigt O.-Christus mit phrygischer Mütze unter den Tieren; die Darstellung ist umgeben von acht trapezförmigen Bildern, von denen jedes zweite biblische Motive bietet [32. fig. 1.11]; [62. 191 f. m. Abb. 4]. Daneben sind mehrere weitere Darstellungen bekannt, auf denen die Gestalt des O. mit der christl. Ikonographie des sog. Guten Hirten überblendet ist [15. nos. 167–169]. Schließlich existieren einige röm.-christl. Sarkophage ([15. nos. 165 f.], vgl. auch Abb. in [13. no. 17]; [24. nos. 12 f.]; [62. Taf. 12.3]), auf denen man Christus in Gestalt des leierspielenden O. mit Tieren, meist mit einem Schaf, sieht. Das merkwürdigste synkretistische Bildwerk, dessen Echtheit man allerdings früh bezweifelt hat [64. 1315 f.], ist ein zylindrisches Siegel oder Amulett ([15. no. 175]; Abb. in [13. no. 8]), auf dem eine gekreuzigte Figur zu sehen ist, über der ein Mond und sieben Sterne schweben und die mit der Aufschrift ΟΡΦΕΟΣ ΒΑΚΚΙΚΟΣ (der bakchische O.) versehen ist. Auch mit David wird O.

Ikonographie kurzgeschlossen, vgl. ein Mosaik in Jerusalem von 508/09 n. Chr. mit König David in orphischem Bildschema [15. no. 170].

Im MA setzt sich diese Analogisierung fort: So zeigen zwei Illustrationen zu der Homilie des Gregor von Nazianz *In sancta lumina*, die wohl beide aus dem 11. Jh. stammen, den leierspielenden O. mit Heiligenschein in einem Bildkontext, der ursprünglich auf den biblischen David weist [13. 152–155 mit Abb. 20 f.]; [24. 173–175 m. Abb. 16]. Die erhabene Pose der Darstellungen kontrastiert mit dem Text Gregors, in dem O. als Urheber verwerflicher paganer Bräuche kritisiert wird. Eine vergleichbare Divergenz zwischen kritisch-moralistischem Text und einer bildlichen Darstellung, die eine andere Botschaft vermittelt, findet sich in Illustrationen zu Christines de Pizans *Epistre Othea* (1400) [Blumenröder in: 36. 207–209 mit Abb. 1–5]; [52. 34–36 m. Abb. 7 f.], die O. in Kap. 67 als Sänger unter den Tieren, in Kap. 70 mit E. vor dem Höllentor thematisiert. Beide Male erscheint O. moralistisch negativiert: Der Sänger ist ein »O. voluptuosus«, der betörende Verführer und Bezauberer selbst des Tierischen, dessen Musik den Ritter, der der mundanen Sinneslust abhold sein soll, nicht an der Entfaltung tugendhafter Tätigkeit im Waffenhandwerk hindern dürfe; der an der Rückholung E.s gescheiterte Liebende soll eine Warnung vor dem Hochmut bieten.

Doch die Darstellungen, die O. zumeist prächtig und elegant gekleidet zeigen, weisen der Abbildung des O. mythos einen ästhetischen Selbstwert zu, der mit dem eigentlich zu illustrierenden Text wenig zu tun hat, und zumindest eine Darstellung der Höllentorszene (Brüssel, Bibl. Royale, MS 9392, fol. 73v;

Abb. in [36. no. 5] und [13. no. 27]) zeigt gar eine eindeutig gelingende Rückholung der E. [13.175], die ein zufriedener O. musizierend in eine oberweltliche Landschaft führt. Eine derartige Emanzipation der Bild Darstellung vom Text gibt es manchmal auch in vergleichbaren Illustrationen der E. geschichte in Ausgaben des *Ovide moralisé*, wenn man dort einen O. sieht, der in Richtung einer E. blickt, die ihm eine Teufelsgestalt im selben Moment offensichtlich glücklich übergibt (Abb. aus der Ausgabe Verard, Paris 1493, bei [13. no. 28]; vgl. auch den Holzschnitt aus der Ovidausgabe Brügge 1484 bei [65. Abb. 3]). Zudem kontaminieren die Illustratoren von Handschriften des *Ovide moralisé* des öfteren Ovids Version des O. mythos mit der zweiten kanonischen Fassung von Vergil: Eines der Motive zeigt etwa den Tod der E., die liegend oder fallend dargestellt wird und hinter der ihr vergilischer Verfolger Aristaeus erscheint (Abb. von ca. 1375 und ca. 1400 bei [13. nos. 31 f.]). Die Schlange, die hier E. beißt, ist als kleiner satanischer Drache, mithin als Bild des Teufels gefaßt [13.183 f.] und verweist damit auf jene ma. Allegorese moralisch-religiöser Prägung, die bereits die Schlange mit Satan analogisiert hatte (s. o.).

Auch Entsprechungen zu der allegoresefreien, literarischen O. gestalt eines idealisierten ma. Liebenden gibt es in der Buchmalerei; vgl. etwa eine auf ca. 1450 datierbare Illustration zu Lydgates *Fall of Princes* (MS B. M. Harley 1766, fol. 76r; Abb. in [13. no. 24] und [32. fig. 1.13]), die E. und O., der eine ma. Harfe für sie spielt, als höfisches Liebespaar in aufwendiger aristokratischer Kleidung darstellt und jeden Hinweis auf E.s Tod und O.' Katabasis ausblendet.

B.3. Neuzeit

B.3.1. Literatur und Philosophie

Die Frühe Nz. ist zunächst durch das Nebeneinanderstehen eines humanistischen »Vollbildes« von O. und einer platonistischen Redogmatisierung der O. gestalt charakterisiert. G. Boccaccios *Genealogie deorum gentilium* [13.136–142]; [52.21–25] integrieren in ihrem O. kapitel (5.13) in die kanonischen Versionen des Mythos Elemente, die im MA in Vergessenheit geraten waren: so O.' Teilnahme an der Argonautenfahrt, unterschiedliche Berichte über sein fortgeschwemmtes Haupt, seine Rolle als vermeintlicher Begründer dionysischer Mysterien und deren Bedeutung für die Umstände seines Todes. Diesen humanistischen Ansatz, der einen ant. O. im Bewußtsein um die zeitliche Distanz in möglichst vielen Facetten erfassen will, ergänzt Boccaccio nach der Fulgentius-Tradition, von der er sich aber explizit absetzt, um eine ausführliche Allegorese O.' als der »schöne[n] Stimme der Beredsamkeit« (*»aurea phones, id est bona*

eloquentie vox«), die mit der Redekunst (O.' Lyra) die Menschen erziehen kann (O.' Macht über die Natur) und zugleich das eigene »natürliche Verlangen« (E.), das der Tugend (Aristaeus) entfliehen möchte, durch rhetorische Überzeugungsarbeit wieder von der Verstrickung ins Vergängliche (Wiese, Schlangenbiß, Unterwelt) nach oben zur Tugend (zu den »superiora, id est virtuosae«) zurückführt (frühhumanistische O. allegorese im Verbund mit komparativer Mythol. gibt es Ende des 13./Anf. des 14. Jh. auch bei C. Salutati, *De laboribus Herculis*, vgl. [13.142–145]; [Vicari in: 61.79 f.]). Der Erfolg dieses Unternehmens im *lieto fine* [glücklichen Ausgang] ist hier als möglich vorausgesetzt).

Diesem O. als Prototyp des rhetorisch-erzieherisch wirkenden Humanisten stellt im 15. Jh. der nicht an dem O. der E. geschichte, sondern dem mächtig-liturgischen Sänger und quasi-schamanistischen Orphiker O. interessierte dogmatisch-platonistische Ansatz M. Ficinos [59]; [60]; [Warden in: 61.85–110] einen idealisierten Dichter-Priester gegenüber, dem durch seine Integration in die Tradition der *prisci theologi* (alten Theologen, u. a. Hermes Trismegistos, Pythagoras, Platon) tiefes kosmologisch-metaphysisches Wissen zugeschrieben wird und den Ficino zu einem Exponenten der eigenen Lehre macht. Der Florentiner hat sich selbst durch eine Stilisierung zum »novus Orpheus« persönliche Autorität zuzuschreiben versucht und die kalkulierte Pose eines Sängers eingenommen, der mit »orphischer Lyra« orphische Melodien von mystizistischer Profundität anstimmt. In philosophischer Hinsicht war diese ficinianische O. version bes. in Italien so wirkungsmächtig, daß das dominant aristotelische 16. Jh. die O. gestalt weitgehend ignorierte – bis hin zu F. Patrizi, dessen Poetik platonistische und aristotelische Züge des O. zusammenschaltet [38.159.173–180].

Zeitgleich mit Ficinos O. mystifizierung gestaltet A. Poliziano in seiner *Fabula di Orpheo* (1470er Jahre [35.327 f. mit Anm. 22]; [55.58–68] oder 1480 [41.8 f.]; [38.144]) eine für die frühe Geschichte der Oper (s. u. B.3.3.) zentral bedeutsame Bühnenversion mit gesanglichen Passagen [Leopold in: 7.88 f.] (und zugleich das erste profane Bühnenstück in ital. Sprache). Der vergilisch-ovidische Mythos um O. und E., die der zudringliche Hirt Aristaeus liebt, wird in ein pastorales Milieu transponiert, das sich an Vergils *Eklogen* orientiert [38.145 f.], und behält vorderhand noch sein tragisches Ende, wenn den zur Knabenliebe entschlossenen O. rasende Bakchantinnen in Stücke reißen. Dabei vermittelt das kleine, in seinen Gattungsreferenzen von einer Poetik der *varietas* gesteuerte [54] Stück keine moralische oder religiös-metaphysische Aussage, sondern stellt neben dem metapoetisch relevanten Thema von der Macht der Musik/Poesie die

affektische und ästhetische Wirkkomponente des in zahlreichen verschiedenen Versmaßen abgefaßten Textes in den Mittelpunkt [4. 24].

Die vom ital. Humanismus neu erschlossene facettenreiche O.gestalt spiegelt sich im 16. Jh. über Italien hinaus etwa in der frz.sprachigen Literatur, die O. eine Reihe unterschiedlicher Rollen zuweist [25. 8, 21, 33, 57, 61]: zunächst die des perfekten Musikers und des inübrig-galanten Liebhabers, dann die des idealen Dichters als Berufungsinstanz humanistischer Poetiken der *imitatio* oder, als *poeta-philosophus*, platonistischer Dichtungskonzeptionen, ferner die Rolle der Inkarnation rhetorischer Eloquenz, des Propagators von *sapientia*, die des Priesters, Zivilisators und Wohltäters der Menschheit, schließlich die des Argonauten und Orphikers, dessen vermeintliche Originaltexte (*Hymnen*, *Argonautica* usw.) man im 16. Jh. umfassend herausgibt [25. 18 mit Anm. 26]. Dabei wird bisweilen versucht, möglichst viele Aspekte der O.gestalt nach der Art umfassender Lebensbeschreibungen zu versammeln (so die lat. *Orphéide*, 1510, 3 Bde., von Q. Stoa [25. 48–54]) oder O. auf der Basis einzelner Aspekte neu zu fassen: so *Les Muses* (1573) von J.-A. de Baïf, der den Argonauten und apollinischen Dichter O. herausstellt, andere Rollen O.' wie den Priester, Kulturstifter oder Liebenden dagegen nur kurz thematisiert, dafür aber analog zu Sophokles' *Oidipus auf Kolonos* die Figur des gealterten O. erfindet [25. 82–93], oder die *Galliade* von G. Lefèvre de la Boderie (1578), bei dem der *priscus theologus* (alte Theologe) O. zum Schüler gallischer Barden wird [25. 98–103].

Die somit aufscheinende, für die rinascimentale Episteme schlechthin kennzeichnende Pluralität der O.gestalt wird als solche empfunden und, anders als im MA, demonstrativ ausgestellt: So läßt L. Labé in dem Prosadialog *Débat de Folie et d'Amour* (1555) Apollon sich auf einen weisen, asexuellen Sänger-Zivilisator O. berufen, wogegen Mercure mit dem O., der aus Liebe zu E. in die Unterwelt geht, als Beispiel von Wahnsinn und höchster Vernunftlosigkeit argumentiert – und Jupiter die Entscheidung des dialogischen Streits über »amour« und »folie« offenläßt [46]. Spielt in diesen Fällen die Allegorie als Vertextungsverfahren des O.mythos praktisch keine Rolle mehr, so wird sie von P. Calderóns beiden *autos sacramentales* mit dem Titel *El divino Orfeo* (ca. 1634, 1663) auf den Gipfel geführt und zugleich verabschiedet. In ihnen ist der Mythos von O. und E. mit der biblischen Schöpfungsgeschichte, der Sündenfallergeschichte sowie dem Leben Jesu in eine allegorische Überblendung gebracht, die in der zweiten Version bes. forciert wird: Die Menschennatur (in der ersten Version noch: E.) steht zwischen O., dem Schöpfergott und dem Fürsten der Dunkelheit (zuvor noch: Aristaeus); sie fällt und wird

vom Sang O.' erlöst, dessen Harfe die Form eines Kreuzes hat usw. [Leopold in: 7. 83–109; 128–145]. Der O.mythos, dessen Figuren in der zweiten Version teils ihre Namen verlieren, wird hier vom allegorischen Spiel nahezu aufgezehrt, die O.allegorese ist an einen Endpunkt gelangt.

Das 18. Jh. zeigt demgegenüber bereits das Bemühen, einen »entmythologisierten«, historisch gefaßten O. einer Palette von Wissensdiskursen zu integrieren [26. 63–153], die von symboltheoretischen Ansätzen bis hin zur Hieroglyphen- und Völkerkunde reicht. O. figuriert etwa als Physiker und religiöser Gesetzgeber (bei Delisle de Sales), als Exponent keltischen Priestertums (bei S. Pelloutier, der O.' Namen von einer keltisch-thrakischen Etymologie seines Instruments, »Harff ou Horff«, herleitet [26. 88]) oder als Alchimist auf der Suche nach der »pierre philosophale« (»Stein der Weisen«; bei Dom Pernety). Allegoretisch aufgelöst werden dabei allenfalls störende narrative Elemente der ant. O.fiktion: Der Abstieg in die Unterwelt kann dann etwa die Neugier auf exotische Weisheit bedeuten, der Verlust der E. die fatale Ungeduld im alchimistischen Prozeß usw. Gänzlich rationalisiert erscheint O. in Jaucourts *Encyclopédie-Lemma Orphée* (1765): Seine kultur- und religionsstiftende Funktion wird in die Rekonstruktion seiner historisch begriffenen Existenz eingeordnet; die E.-Geschichte spielt bis auf eine Nacherzählung der rationalisierten Version von O.' Umblicken und Freitod, wie sie Pausanias (s. o. B.1.1.) gegeben hatte, keine Rolle; bei der Aufzählung möglicher Todesumstände werden »dunkle« Punkte wie O.' ovidianische Päderastie sorgsam vermieden. In der Literatur des 18. Jh. schwankt die Darstellung O.' zwischen Ekphrasis und Empfindsamkeit (z.B. im Prosagedicht *Hymne au soleil* des Abbé de Reyrac [26. 129 f.]). Gegen die zeitgenössische Fixierung auf einen rationalistischen und einen orphischen O. reklamiert erst der »Protoromantiker« A. Chénier im späten 18. Jh. einen von ihm unter Berufung auf seine eigene halb griech. Herkunft personalisierten und individualisierten O. als vorbildhaften Lyriker [26. 135 f.], worin sich bereits die Fragmentierung und Personalisierung O.' durch die Moderne ankündigt.

B.3.2. Bildende Kunst

Die Bildende Kunst der Renaissance konzentriert sich in Italien (Werkverzeichnis der dortigen O.darstellungen bei [Scavizzi in: 61. 158–161]) zunächst auf die Darstellung des Sängers O.; erst in der Hochrenaissance wird der E.mythos bestimmendes Thema. In ein insgesamt ma. Bildprogramm eingeordnet, steht L. della Robbias O.relief (1437/39) am Florentiner Campanile [52. 49–54] mit der Darstellung des lau-

tensspielenden O. unter den Tieren [36. Abb. 6]; [61. fig. 1]; [52. Abb. 12] jedoch bereits im rinascimentalen Kontext der Aufwertung von Musik und Kunst; möglicherweise ist O. hier nicht Vertreter einer technisch gedachten Instrumentalmusik, sondern einer unter dem Einfluß von Georgios Gemistos Plethon (1438 in Florenz) frühplatonistisch konzipierten »höheren Musik« qua musikalischer Abbildung göttlicher Prinzipien [Scavizzi in: 61. 111–113]. In einen platonistisch-ficinianischen Kontext gerückt ist O. dann in der Florentiner Bilderchronik mit ihren M. Finiguerra zugeschriebenen Abbildungen [52. 59–65]; dort tritt er in einer an Ficinos *prisca theologia* gemahnenden Phalanx »theologischer« Gestalten wie Linus, Musaeus, Zoroaster, Hermes Trismegistos auf [36. Abb. 8]; [61. fig. 2]; [52. Abb. 17]. Dem würde eine in der Denutung nicht unumstrittene Darstellung eines Mannes (O.?) mit Spiegel unter den wilden Tieren entsprechen, die sich im Fußboden des Doms von Siena befindet und F. di Giorgio oder Beccafumi zugeschrieben wird (1480/90); es müßte sich dann um den Spiegel als Brennpunkt okkult-planetarisch-sphärischer Kräfte handeln, dargestellt wäre der platonistische kultisch-theologische O. [24. 175 f. mit Abb. 18]; [32. 6 mit fig. 1.7]; [61. fig. 7].

Demgegenüber kommen aber bereits im 15. Jh. Darstellungen auf, die nicht den Musiker-Theologen O., sondern die O.versionen Vergils bzw. Ovids voraussetzen: A. Mantegna malt ca. 1470 im Mantovener Palazzo Ducale drei Zwickel in Grisailletechnik aus [52. 66–73], die neben einer Variation von »O. unter den Tieren« auch O. am Höllentor und den Tod des O. durch drei Mänaden zeigen [36. Abb. 11–13]; [37. Abb. 10 f.]; [52. Abb. 21–23]. Ein Motiv von Mantegnas Hand dürfte auch einem anonymen ital. Stich sowie einer Zeichnung Dürers (1494?) zugrundeliegen, die beide O.' Tod durch zwei Mänaden zeigen: Bei Dürer trägt ein Banner im Hintergrund die Aufschrift »Orfeuss der Erst puseran«, womit O. nach Ovid zum Erfinder der Päderastie erklärt wird (vgl. Abb. 3). Diese Behandlung des Themas trägt sarkastische Züge, und ein nach links vorne weglaufender kleiner Putto, den es auch auf dem anonymen Stich gibt, gewinnt bei Dürer eine neue Bedeutung, die O.' Schicksal in einen sehr mundanen Kontext rückt.

Um die Wende zum 15. Jh. gestaltet L. Signorelli dann in der Cappella di San Brizio des Doms von Orvieto [36. Abb. 14 f.] inmitten von Jenseitsdarstellungen auch »O. musiziert in der Unterwelt« und »O. und E.« (O. wendet sich um, und sogleich wird E. von grotesken Teufelsgestalten fortgezogen). Damit stellt Signorelli einen rinascimental aufgewerteten O. in eine Reihe mit christl. Unterweltszeugen [S. Blumenröder in: 36. 217] und weist auf die Konjunktur des E. temas in der Hochrenaissance hin: B. Peruzzis Ovid-



Abb. 3: Albrecht Dürer, Der Tod des Orpheus, Federzeichnung, 1494, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

Fries in der röm. Villa Chigi (ca. 1509/10) zeigt direkt neben »O. unter den Tieren« eine Darstellung, in der eine hochemotionale E. daran schuld zu sein scheint, daß sie aus der Nähe eines ätherisch-ungerührten, weltentrückten O. wieder in die Hölle gezerzt wird [61. fig. 17]. Tizians *Eurydike* (ca. 1510) [52. 91–95] konzentriert sich in der Darstellung von Schlangenbiß und endgültiger Rückholung ins Inferno ganz auf das Schicksal von O.' Braut mit seinem tragischen Ende [32. fig. 1.14]; [61. fig. 10]; [52. Abb. 30], während Stiche von M. Raimondi (*Orpheus und Eurydike*, vor 1506, 1507/08 [61. fig. 19 f.]) offensichtlich mit dem *lieto fine* einer Zusammenführung der Eheleute rechnen [G. Scavizzi in: 61. 136]. Unentschieden ist der Ausgang dagegen in den Darstellungen des *Orpheus vor den Hadesherrschern* von G. Romano (ca. 1530 [32. fig. 1.17]) und Tintoretto (ca. 1550 [32. fig. 1.18]).

Das O.-E.-Thema erlebt in der Malerei der Barockzeit einen Rückgang, den man durch die Nähe zum ?Apollon-/Daphne-Mythos sowie durch die Vielzahl diverser Rollen begründet hat, die dem O. auch schon in der Malerei der Renaissance zugeschrieben wurden und die ihn in ihrer Polysemie für die Malerei nicht attraktiv machten [G. Scavizzi in: 61. 145–149]. Dies mag auch ein Grund dafür sein, daß O. in der Emblematik des 16. und 17. Jh. nicht allzu häufig erscheint [23. 1609–1612]. An der Schwelle

zum Barock erfährt das Motiv des Verlustes der E. allerdings in A. Carraccis Freskomedaillon des Palazzo Farnese (Rom, ca. 1600 [61. fig. 28]) eine gesteigerte Dynamisierung; sie wird noch forciert in *Orfeo ed Euridice* von A. Varotari, gen. Il Padovanino (ca. 1620/40 [24. Abb. 23]): E. erwidert mit Armen, Schultern und Brust noch eine Umarmung O., während Kopf, Unterleib und Beine schon wieder zurück zur Hölle gewandt sind. Diese Konzentration auf die dem Mythos extrahierbaren Bewegungsrichtungen, die auch in Padovaninos Bearbeitung von *Orpheus unter den Tieren* aufscheint [32. fig. 1.5] (vgl. zur Fortführung des Themas im heroischen Format L. Giordano, *Orpheus*, ca. 1696 [32. fig. 1.6]), ist im frz. 17. Jh. durch statisch-ruhige Darstellungen wie F. Perriers *Orphée devant Pluton et Proserpine*, ca. 1646/49 [24. Abb. 21] substituiert. Aus der Kombination solcher Statik mit dem jähen Erschrecken E.s, die die fatale Schlange kurz vor ihrem Biß erblickt hat, zieht N. Poussins berühmtes, uneinheitlich interpretiertes Gemälde *Paysage avec Orphée et Eurydice* (ca. 1650 [24. Abb. 19]) seine Wirkung. Ähnliches gilt für die zweiteilige Figurengruppe *Orpheus und Eurydike* von A. Canova (1779 [32. fig. 1.20 a-b]), in der der Moment des Umwendens gestaltet ist, in dem die aufrechte E. von einer dem Boden entfahrenden Hand ruckartig nach unten gezogen wird.

B.3.3. Musik

In der Musik der Frühen Nz. bildet der zuerst von A. Poliziano für das Musiktheater erschlossene O.-mythos das zentrale Thema für den Beginn der Oper [Maurer Zenck in: 36. 119–132]. Ergebnis musiktheoretischer und -historischer Reflexion im Florenz des späten 16. Jh., die bes. eine Transformation von Musikformen der ant. Tragödie in zeitgenössische Bühnenwerke betraf, ist *L'Euridice* von I. Peri (Text: O. Rinuccini, mit Ergänzungen von G. Caccini; UA Florenz, Palazzo Pitti, 6.10.1600). Peri/Rinuccinis fünf von Chören abgegrenzte Szenen distanzieren sich vom szenographisch-musikalischen Aufwand der Intermedien des 16. Jh. und reduzieren ihre Darbietung auf den bloßen Handlungsfaden der Geschichte von O. und E., die in einen neuartigen, ganz der Textvermittlung dienenden Sprechgesang gekleidet wird, dessen *stile recitativo* sich zwischen dem normalem Sprechen und gesungener Melodie ansiedelt. Polizianos Transformation des Mythos ins Bukolische, die für die Oper prägend werden sollte, wird schon hier beibehalten und programmatisch im Prolog ergänzt, wenn dort die Tragödie auftritt und ihre Wandlung in eine neue Gattung ankündigt, die die fiktionsinterne Darstellung von Schmerz und Leid letztlich in die einem höfischen Kontext angemessenen *affetti lieti* (glücklichen Gefühle) münden lassen will [Marx in:

36. 122–126]. Dementsprechend wählt Rinuccini die Variante eines *lieto fine* [Leopold in: 7.94f.; 130f.]; [Maurer Zenck in: 36. 19–23]: O., der Pluto in einem machtpolitisch-juristischen Dialog überzeugt hat [Marx in: 36. 128–130], kehrt mit E. erfolgreich unter dem Jubel von Hirten und Nymphen aus der Unterwelt zurück.

Zwischen solchem *happy ending* und der Andeutung des kanonischen tragischen Ausgangs schwankt dagegen die Überlieferung von C. Monteverdis *Orfeo* (Text: A. Striggio, UA Mantua, Palazzo Ducale, 24.2.1607) [Maurer Zenck in: 36. 27–29]. Während das Libretto von 1607 einen O. zeigt, der sich nach dem endgültigen Verlust E.s vor den bedrohlich tobenden Bacchantinnen verbirgt, ist in der 1609 gedruckten Partitur durch das Eingreifen eines Deus ex machina ein gutes Ende sichergestellt: O., der E. am Tag der Hochzeit verloren hat, erstreitet sie sich in der Unterwelt zurück, wo er u.a. Charon mit seinem berühmten Klagegesang »Possente spirito e formidabile nume« (»Mächtiger Geist und furchtbare Gottheit«) bedenkt und ihn musizierend einschlafert, verliert sie jedoch durch sein Zurückblicken erneut und wird zuletzt von Apollon in den Himmel entrückt (Reformulierung des ant. Katasterismos). Dort winkt der Preis wahrer Tugend – einer Tugend, der O. zuvor freilich nicht frönte [Voss in: 7.335–374], da er sich v.a. im ersten, zweiten und letzten der fünf tragödienartig angelegten Akte als ein affektisch deregulierter Liebender erweist, der zwischen den petrarkistischen ausformulierten Gegensätzen übertriebener Liebesfreude und exzessiven Liebesschmerzes schwankt.

Die hier noch überschaubare Gesamthandlung wird im späteren Musiktheater des 17. Jh. erheblich ausgebaut: So führt *L'Orfeo* von L. Rossi (Text: F. Buti, UA Paris, Palais Royal, 2.3.1647) [27] in die B. geschichte eine stark ausgefaltete Götterhandlung ein, und so gestaltet *L'Orfeo* von A. Sartorio (Text: A. Aureli, UA Venedig, Teatro San Salvatore, 14.12.1672) den Mythos mit aufwendiger Intrige als Beziehungsdrama: O., der hier Aristaeus und Aesculapius zu Brüdern hat, figuriert als Ehemann, der durch seine fehlgeleitete Eifersucht letztlich E. (welche die Nachstellungen ihres Schwagers Aristaeus abweist) in den Tod treibt. Die Rückholung aus der Unterwelt, die gegenüber der Eifersuchtsintrie ganz in den Hintergrund gerät, scheitert; O. bleibt zurück; Aristaeus wird mit der ihm liebenden Autonoe vereint, was wiederum Achilleus enttäuscht, dessen gemeinsame Auftritte mit Herakles als Schüler Cheirons (Kentauren) die Handlung weiter verkomplizieren.

Gegen die barocke Überfrachtung des O.stoffs und die Konventionen der *opera seria* stellt sich C.W. Gluck mit der »Reformoper« *Orfeo ed Euridice* (Text: R. de' Calzabigi, UA Wien, Burgtheater, 5.10.1762; frz.

Version: Paris, Opéra, 2.8.1774 [57]). Das Geschehen konzentriert sich unter dem Vorzeichen der Empfindsamkeit gänzlich auf den zweimaligen Verlust der E., die zu Beginn bereits das erste Mal verstorben ist, auf O.' Gefühlsinnigkeit in der Unterwelt und auf seine Verzweiflung nach dem durch E.s gefühlig-überschwengliches Drängen (»Non m'abbracci? Non parli?« – »Du umarmst mich nicht? Du sprichst kein Wort?«) bedingten Scheitern (»Che farò senza Euridice?« – »Was soll ich anfangen ohne E.?«). Die sentimentalistische Grundierung der Handlung kulminiert in der Rückerstattung E.s durch den *Deus ex machina* Amor (»Eros«) und in den abschließenden pastoralen Chören »Trionfi Amorel« (»Die Liebe soll triumphieren!«). Glucks gewaltiger Erfolg bringt in der Folge O. als ernstes Opernsujet zunächst weitgehend zum Schweigen. Es wird noch im 19. Jh. v.a. parodistisch wiederaufgenommen (von Offenbach, s.u. B.4.3.). Haydns letzte Oper, *Orfeo ed Euridice* oder *L'anima del filosofo* (1791, Text: C.F. Badini), will ein Gegenentwurf zu Gluck/Calzabigi sein, scheitert aber durch Orientierung an der *opera seria* und übergroße Gelehrsamkeit am O.stoff und bleibt möglicherweise unvollendet [34].

B.4. Moderne

B.4.1. Literatur und Philosophie

Im 19. Jh. rückt O. in den Strahlungsbereich okkultistischer, esoterischer und theosophischer Strömungen. Der Abbé Constant, bekannt als Eliphas Lévi, erklärt den O.mythos zur dogmatischen Verkündung priesterlicher Geheimnisse [32. 59f.]. A. Fabre d'Olivet (*Discours sur l'essence et la forme de la poésie*, 1813) macht die Dichtung theosophisch zum Ausfluß göttlicher Arkanität, erklärt O. etymologisch (»de l'égyptien et du phénicien *aur*, lumière, et *rophoe*, guérison, salut«) zum poetischen Heils- und Lichtbringer [26. 184f.] und deutet dessen Liebe zu E. als theosophische Liebe zum Wahren Wissen: E. verbildlicht den Lehrinhalt dieses Wissens, das O. auf Erden zu verbreiten sucht; sie ist »l'enseignement de ce qui est beau et véritable dont Orphée essaya d'enrichir la terre« [26. 186f.]; vgl. [45. 90]. E. Schuré feiert O. in *Les grands initiés* (1889) zusammen mit Rama, Krishna, »Hermes, Moses, Pythagoras, Platon, Jesus Christus und Buddha als Propheten der Einen Wahrheit und erzählt die Geschichte von O. dem Mysterienstifter und Hierophanten [32. 62f.]; [33. 102–111].

In der romantischen Literatur avanciert O., den schon F.-R. de Chateaubriand zum tiefgründigen Melancholiker, zur »âme sensible« im frühromantischen Sinn stilisiert hatte [26. 236f.], dementsprechend zum Typus des visionären Poeten, dessen myth. Erlebnisse zum »prototype de la quête gnostique« wer-

den [45. 11. vgl. 88f.]. Eine neoficinianisch, christl.-esoterisch und theosophisch unterfütterte Gesamtschau des solchermaßen spiritualisierten O. bieten die neun Bücher von P.S. Ballanches *Orphée* (1829), die jeweils einer Muse zugeordnet sind und insgesamt in einer zyklischen, zeitlich bis in die Epoche der Titanen zurückgreifenden Geschichte die Legende des initiierten Seher-Dichters (unter Einschuß der Mythenversionen Vergils und Ovids sogleich in Buch 1) erzählen, der am Ende verstirbt und sich zugleich anschickt, das Licht einer neuen, geistigen Welt zu erblicken. Sein Tod, nach dem der Katasterismus seiner Lyra erfolgt, bedeutet in der Abfolge der Zeiten zugleich den Anbruch einer neuen Ära; sein Schüler Thamyras, im Moment von O.' Tod geistig erleuchtet und physisch erblindet, wird ihn ersetzen [26. 265–298]; [45. 90–98]. Ballanche beeinflusst die Dichtung der Epoche (u.a. Lamartine, Vigny, Quinet) maßgeblich und ist noch für G. de Nerval bedeutsam, der sich mit dem mystizistischen O. vielfach auseinandersetzt [26. 653–708]; [45. 99–106], nicht zuletzt in seinem berühmten Sonett *El Desdichado*, in dessen letzten Versen sich der Sprecher in dunkler, divers gedeuteter Weise mit O. parallelisiert (Literatur bei [9]).

Abseits der Romantik hatte zuvor J.W. von Goethe in *Urworte. Orphisch* (1817 [5]; s.auch [28. 124f.]), fünf feierlich-kontemplativen Stenzen, die 1820 mit Selbstkommentar versehen wurden, auf die zeitgenössisch verstärkt erforschte ant. Orphik zurückgegriffen. In »mythomorpher Diktion« entrickt sich der Sprecher »als Träger und Bekenner einer Weltanschauung ins Unbestimmbare und Unbegreifliche [...]. Er gleicht sich O. an, seine Verse werden zu Orakelsprüchen« [48. 164]. In der Nachbildung spiritueller Urworte sollen hier im Ausdruck der »immerwährenden, zugleich aber auch rätselhaften Bedingungsgesetze des Lebens« in »orphischer Weise Poesie, Religion und Philosophie in eins fließen [48. 155].

O., bedeutsam auch für Novalis, F. Hölderlin und viele andere Dichter, wird in der postromantischen Moderne zunehmend fragmentiert, zur individuellen, oft selbstreferentiell wirksamen Chiffre einzelner Poetologien transformiert. Nur beispielsweise genannt seien hier S. Mallarmé, der die »explication orphique de la Terre« (»orphische Weiterklärungen«) zur alleinigen Aufgabe des Dichters und zum »jeu littéraire par excellence« (»literarisches Spiel schlechthin«) erklärt und dem die orphische Figur der Katabasis zum Äquivalent seines zunehmend depersonalisierten, sparsam-verästelnden, wortzentrierten Sprechens wird [2]; [53. 81–139], und R.M. Rilke, der sich neben seinen *Sonetten an Orpheus* bes. in dem wohl vom ant. O.-relief (s.o.) angeregten Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* (1904) mit der Geschichte um E. auseinandersetzt, die hier dem O. als eine von ihm gänzlich ent-

rückte, ihn nicht mehr kennende Tote folgt und bei seinem Umwenden emotionslos in den Hades zurückweicht: Der O.-mythos ist hier Ausdruck einer persönlichen Todesmythologie, wonach der Tod ein elementarer, zum Leben paralleler Daseinsbereich ist und sich mit ihm in einer übergreifenden kosmischen Einheit zusammenschließt [28.130–133]; [53.140–217]; [56].

Im 20. Jh. nimmt die literarische Rezeption des O. zunehmend psychologisierende Züge an, die mit der poetisch-autoreflexiven Komponente des Mythos kurzgeschlossen werden können. Zugleich gewinnt O. stärkere Präsenz auf der Bühne des Sprechtheaters. J. Cocteaus Drama *Orphée* (UA Paris, Théâtre des Arts, 15.6.1926) [33.177–223]; [Malatrait in: 36.182–186], eine Tragödie mit farcehaften Zügen sarkastischer Ironie und durchgehend surrealistischer Verfremdung, transponiert O. als Dichter in ein Landhaus, wo er von einem Pferd Botschaften zu empfangen glaubt, darunter den Satz »Madame Eurydice revivra des enfers« (»Frau Eurydike wird aus der Unterwelt zurückkehren«), den er bei einem Sängerwettbewerb einreicht. Der von einer Bacchantin vergifteten E. steigt er mithilfe von Handschuhen, die Mme la Mort vergessen hat, durch einen Spiegel in die Unterwelt nach. Nach der Rückkehr wie gewohnt mit seiner Frau in Streit geraten, stolpert O., sieht sie an und hat sie verloren. Er selbst wird von einer empörten bacchantischen Meute ermordet, weil der zum Wettbewerb eingereichte Satz akrostichisch das beleidigende Wort »merde« ergibt. Sein Haupt rollt auf die Bühne, wird von der Polizei verhört und gibt an, »Jean Cocteau« zu heißen. Am Schluß sind O. und E. unter Aufsicht ihres Schutzengels Heurtebise, der möglicherweise aus dem »Hermes des ant. O.-reliefs« entwickelt ist [47.196–198], wieder in ihrem Haus vereint.

Während für Cocteau hier die Beziehung zwischen dem Tod und der durch ihn erst ermöglichten Dichtung zentral ist, verlagert J. Anouills Vierakter *Eurydice* (1942; [33.224–263]; [Malatrait in: 36.186–190]) eine weitgehend veralltäglichte Version der E.-geschichte in die schäbige Atmosphäre eines Provinzbahnhofs und eines Provinzhotels: E. ist eine zweitklassige Schauspielerin, die von ihrer zweifelhaften amorösen Vergangenheit eingeholt wird, O. ein einigermaßen begabter Violinist und Sohn eines Straßenmusikanten, der E. nach ihrem Unfalltod aus Wut über die faulen Kompromisse des Lebens absichtlich ansieht und so nochmals tötet. Das Hauptthema des Stücks ist die Desillusionierung, die aus der Konfrontation der Ideale, denen die Figuren nachhängen, mit ihren banalen Lebensumständen resultiert. Nur im Wiedersehen nach dem Tod, so suggeriert der Schluß in Allusion auf Ovid, scheint eine liebevolle Zweisamkeit noch möglich.

Die bei Cocteau wie bei Anouilh zumindest vordergründig noch greifbare Versöhnlichkeit des Finales ist gänzlich annulliert im Schauspiel *Orpheus descending* von T. Williams (UA New York, Martin Beck Theatre, 21.3.1957; verfilmt 1960 von S. Lumet als *The fugitive kind*) [31], das aus dem Mythos ein Psychodrama formt: Der Gitarrist Val Xavier, in eine US-amerikan. Kleinstadt verschlagen und dort von den Frauen fasziniert beobachtet, sehnt sich nach Läuterung (für die sein Gitarrenspiel steht) und einem Leben in freien Sphären, liebt eine ortsansässige Frau, die sich bei ihm zum ersten Mal überhaupt geborgen fühlt, scheitert aber tödlich an Eifersucht, Haß und der tumben Aggressivität der Einheimischen.

B.4.2. Bildende Kunst

Die Bildende Kunst des 19. Jh. kennt das O.-motiv in verschiedenen Kontexten: So zollt etwa J. M. Swans Ölbild *Orpheus* (1894 [32. fig. 3.2]) dem zeitgenössischen Exotismus Tribut, indem er »O. unter den Tieren« variiert und einen nackten O. in Halbrückenansicht und Ausfallschritt zeigt, der von verschiedenen großen Raubkatzen (Löwen, Tigern, Leoparden) umlagert wird, deren eine zwischen seinen Beinen liegt und halb vertraulich, halb tückisch O.'s Bewegungen verfolgt; der thematische Schwerpunkt liegt ganz auf der Verlagerung der myth. Gestalt in einen exotisch-reale gestalteten Kontext. Schon die Tatsache aber, daß das gleiche Sujet auch mit einem antik gewandeten, auf einer gewaltigen Lyra ätherisch-versunken spielenden O. gestaltet werden konnte (so T. Styka, *Orpheus*, 1908 [32. fig. 3.3]), verweist auf eine Dimension jenseits exotistischer Schaulust: Styrkas O. stammt aus der Bildtradition des Symbolismus, in dessen Rahmen die O.-gestalt zentrale Relevanz gewinnt. In Fortführung romantischer und okkultistischer O.-interpretationen sehen die Symbolisten O. bevorzugt als Sänger-Priester einer synästhetisch konzipierten Kunst-Religion [32.49–69]. Die Gesten und Situationen, die der Symbolismus der O.-gestalt zuweist, haben stets eine den Mythos im engeren Sinn transgredierende, auf naturhaft-kosmische und zugleich arkane Zusammenhänge weisende Bedeutung.

Die narrative Komponente des O.-mythos kann dabei völlig in den Hintergrund treten wie z.B. im Ölgemälde *Orphée* von A. Osbert (1902 [32. fig. 3.20]), das einen hochgewachsenen O., die Lyra im Arm und den Kopf in geheimnisvollem Sinn zurückgelegt, an einen Baum gelehnt zeigt. Zumeist aber sind doch spezifische Stationen des kanonischen Mythos aufgerufen. Unter ihnen spielt die E.-geschichte eine zurückgenommene Rolle. Statt dessen konzentriert man sich auf Motive wie die »Klage des O.«, die G. Moreau (1891/97 [32. fig. 5.1]) durch Farb- und Formeffekte

in die umgebende Landschaft hinein verlängert; oft wird O. hier halbnackt, liegend oder stehend und sich das Gesicht verdeckend, in einem felsigen, verlassenem Ambiente gezeigt, das die Desolation des Sängers seine Person überschießen und generelle Valenz gewinnen läßt (P. Puvis de Chavannes, *Orpheus*, 1883 [32. fig. 5.5]; A. Séon, *Klage des Orpheus*, 1896 [32. fig. 5.7] und *Orpheus*, 1883 [32. fig. 5.8]).

Besondere Bedeutung gewinnt aber das erstmals seit der Antike wieder zentral gestellte Motiv vom »Haupt des O.« angefangen bei Moreaus Ölgemälde *La jeune fille thrace* von 1865, das eine junge Thrakerin zeigt, die Haupt und Lyra O.' im Arm hält und sinnend betrachtet [28. Abb. 3]; [32. fig. 6.16], über Séons flächig gehaltenen, mitsamt der Lyra gestrandeten O.kopf von 1898 [32. fig. 6.24], V. Bernards Marmor-Onyx-Plastik vom Kopf des O. (1901 [32. fig. 6.25]) bis hin zu den verschiedenen Versionen des Hauptes mit der Lyra von O. Redon (ab 1881 bis nach 1913 [32. fig. 6.26–6.29]). Die kosmischen Reverberationen des Themas werden bes. klar in der Version von J. Delville (vgl. Abb. 4) [32. fig. 6.23]: Auf einer reich mit symbolträchtigen Edelsteinen besetzten Lyra treibt das Haupt des O. übers nächtliche Meer an Land; die sanften Wellen reflektieren den Glanz der Sterne und den Schein eines nicht auf dem Bild sichtbaren Mondes und rufen den Katasterismos O.' und seiner Lyra sowie die astrotheosophischen Weitungen auf, die ihm

schon in der Antike zugewiesen worden waren (s. o. B.1.1.).

Zur selben Zeit entstehen A. Rodins O. plastiken (*Orpheus und Eurydike*, ca. 1893 [32. fig. 4.16]; *Orpheus*, 1892 [6.279 Abb. 30]; [32. fig. 5.12.5.15]). Der *Orpheus* des Musée Rodin in Paris ist in Parallelisierung mit O.texten P. Valéry's überzeugend als eine meta-künstlerische Plastik gedeutet worden, die den Schaffensprozeß in performativem Gestus darstellt und auf prononciert moderne Weise die symbolistische Zeichenkonzeption problematisiert [6]. Im 20. Jh. findet sich der O.mythos fragmentiert, meist sehr individuell gedeutet und bisweilen durch Verfremdung verdunkelt: so etwa in M. Beckmanns Triptychon *Die Argonauten* (1949/50 [32. fig. 7.10]), das den Sänger O. im mittleren Bild plazierte, den narrativen Kontext des Mythos um die Argonauten aber durch eine Kombination von rätselhaften Bildelementen verunklart [32.260f.]. A. Masson (*Orpheus*, 1934 [32. fig. 7.11]) verlagert das Todesthema von E. auf O. selbst, wenn der leierspielende Sänger hier teilweise zum Gerippte mutiert und die musizierende Hand, im Mythos eigentlich Garant des Lebens, zu Knochenfingern verkümmert. J. Cocteau's ironisch lesbare Distanznahme zum O.mythos, der ihn jahrzehntelang beschäftigt hat, tritt u. a. in dem Fresko hervor, das er 1957/58 für die »Salle des mariages« des Hôtel de Ville von Menton malte und das den Tod der E. darstellt [32. fig. 7.15].



Abb. 4: Jean Delville, *Orphée*, Öl auf Leinwand, 1893. Privatsammlung.

B.4.3. Musik und Tanz

Nach Glucks/Calzabigis O. oper (s.o. B.3.3.) tritt O. als Sujet des ernstesten Musiktheaters für lange Zeit ab. Die enorme Popularität von *Orfeo ed Euridice* bezeugt die parodistische Verarbeitung des Stoffs in der *opéra bouffon* J. Offenbachs, *Orphée aux enfers* (Text: H.-J. Crémieux/L. Halévy; UA in zwei Akten Paris, Théâtre des Bouffes-Parisiens, 21.10.1858; UA als vieraktige *opéra-féerie* Paris, Théâtre de la Gaîté, 7.2.1874) [Malatrait in: 36.170–175]; O., der Direktor des Thebaner Musikonservatoriums »Orphéon«, und seine Frau E. haben sich auseinandergeliebt; er würde sie gern loswerden, und sie gern mit dem vermeintlichen Honigfabrikanten Aristée (Aristaeus), in Wahrheit Pluton, zusammenleben. Als sie durch Plutons Intrige stirbt, wird O. wider Willen von der Öffentlichen Meinung gezwungen, sie aus der Unterwelt zurückzuholen. Doch Jupiter (⁴Zeus), der von E. genauso angetan ist wie Pluton, liefert O. einen Vorwand, sich umzudrehen, und so kann E. zur allgemeinen Erleichterung als Bacchantin bei den Göttern bleiben und ihre rauschend-dekadenten Feste mitfeiern (große Berühmtheit hat bes. der Götter-Cancan des »Höllengalopps« erlangt): Die Ersetzung von Calzabigis *happy ending* durch den tragischen Ausgang des kanonischen Mythos der Antike mündet in einen *lieto fine*! Die ironische Bezugnahme auf Gluck/Calzabigi wird manifest, wenn der zur Rückholung seiner Frau genötigte O. auf dem Olymp und in der Hölle an der von ihm teils gefiedelten, teils auch mit Text gesungenen Melodie von »Che farò senza Euridice?« (»On m'a ravi mon Eurydice«) kenntlich wird und sich Gluckische Gefühlsinnigkeit so in ihr Gegenteil verkehrt.

Im 20. Jh. gewinnt der O.stoff im ernstesten Musiktheater neues Profil. G.F. Malipieros Triptychon *L'Orféide* (1920/25) zeigt O.fragmente in einer grotesken Remodellierung von Elementen der *commedia dell'arte*-Tradition. Die Kammeroper *Les malheurs d'Orphée* von D. Milhaud (1925; Text: A. Lunel [30.57–126]; [51.349–353]) modifiziert den Topos »O. unter den Tieren« (hier besingen die Tiere den O.) und das traditionelle bukolische Schema, indem sie O. als einfachen Bauern, Feld- und Tierhüter und E. als Zigeunermädchen in die bäuerliche Camargue versetzt. Milhaud/Lunel erzählen den Tod E.s und O., versagen sich aber der gesamten Katabasisthematik und transponieren den Mythos in die Nähe von Tierfabel und Märchen. Zu einem psychologisierenden Drama der Haßliebe, das in expressionistischer Weise Kriegserfahrungen und psychosexuelle Probleme verarbeitet, gerät das O.thema dagegen in E. Kreneks *Orpheus und Eurydike* (Text: O. Kokoschka, UA Kassel, Staatstheater, 27.11.1926; [30.127–177]; [Malatrait in:

36.258–272]; [51.345–349]): O.' Rückholung der E., die nach ihrem Aufenthalt in der Unterwelt von ⁴Hades schwanger ist, endet mit ihrem zweiten Tod in einer wütenden Eifersuchtsszene; O. wird auf den Trümmern seines eigenen Hauses von einer bacchantischen Meute aufgehängt, lebt wieder auf und wird schließlich vom Geist der nackten E. erwürgt, so daß auch er einen zweiten Tod erleidet.

H.W. Henze, der dem O.stoff zunächst in I. Strawinskys *Orpheus*-Ballett (1947) begegnet war, richtet in dem Tanzstück *Orpheus* (Text: E. Bond, UA Stuttgart, Staatstheater, 17.3.1979 [Petersen in: 36.133–167]; [51.365–371]) die E.geschichte auf die Thematisierung künstlerischer und politisch-sozialer Problematiken aus: O. und seine Anhänger begreifen gegen den anmaßlichen Kult des Maunon auf, für den sowohl die besitzgierigen Götter der Unterwelt als auch der goldverzierte ⁴Apollon als kapitalistisches Idol stehen; E. fällt dem Kampf zwischen Arm und Reich zum Opfer; sie wird von O.' Gesang nur vorübergehend wiederbelebt. O. kann sie nicht aus der Unterwelt zurückholen, da ihn Apollons Erscheinung und Musik im entscheidenden Moment blenden und zum Umblicken veranlassen. Doch am Ende entzieht sich O. dem verderblichen Einfluß des Gottes und läßt mit seiner »new music« E. und überhaupt die Toten aufstehen: Im *lieto fine* wird die freie humane und künstlerische Selbstbestimmung postuliert.

B.4.4. Film

Die filmische Umsetzung des O.mythos ([8]; [Koebner in: 37.241–258]) ist zunächst von J. Cocteau geprägt, der in *Orphée* (1950) an seinen früheren Film *Le sang d'un poète* (1931) anschließt und eine Neubearbeitung seines Bühnendramas um O. (s.o. B.4.3.) vorlegt [10.102–129]; [12]; [51.355–361]: Die surrealistischen Züge des Stücks sind weitgehend getilgt zugunsten einer Einbeziehung der modernen technischen Welt (O. empfängt z.B. seine Botschaften nicht mehr von einem Pferd, sondern aus dem Autoradio des Rolls-Royce der von finsternen Motorradfahrern eskortierten »princesse«, zu der Mme la Mort geworden ist) und durch Verlagerung in ein neorealistisches Setting, dessen Alltäglichkeit freilich durch die zentrale Bedeutung der »Zone« zwischen Tod und Leben konterkariert wird, die die Figuren durchschreiten; neu sind eine Liebeshandlung zwischen O. und der »princesse« sowie das Tribunal der »Zone« (Substitution der ant. Unterweltherrscher ⁴Hades und ⁴Persephone), das über die für den Tod der E. verantwortliche »princesse« Gericht hält und eine (dann zunächst klassisch scheiternde) Befreiung der E. beschließt. Dominantes Thema ist die Koinzidenz von O.' Ehe- und Schaffenskrise, die nur in der Konfrontation mit dem

Tod (la princesse, Tribunal) überwunden werden kann.

Ähnlich erfolgreich wie Cocteau gefeiertes Meisterwerk wurde der von M. Camus 1959 als frz.-ital.-brasilianische Koproduktion nach V. de Moraes' Bühnenstück *Orfeu da Conceição* (1953) gedrehte Film *Orfeu negro* [40]. Der Film transponiert die E. geschichte in den musikumtosten Karneval von Rio. Der musizierende Straßenbahnschaffner O. verliebt sich in das von einem Mann im Todeskostüm verfolgte Landmädchen E., tötet sie wesentlich im Straßenbahndepot, versucht sie in einer von einem Hund namens Zerberus bewachten Geisterbeschwörung zu erreichen, holt sie mit Hilfe des Stationsvorstehers /Hermes aus der Leichenhalle und wird hoch über Rio von seiner eiferstüchtigen, mänenhaft tobenden Braut Mira getötet. Der europ. Mythos wird der brasilianischen Kultur umstandslos aufgepropft, was die Umrahmung des Films durch das an dessen Anfang und Ende als Standbild zu sehende ant. O. relief (s. o. Abb. 1) symbolisiert. Diese unverhohlene mythologische Implantation rief in Brasilien teils heftige Kritik an einem Film hervor, der im Ausland v. a. durch seine folkloristische Musikdarbietung Aufsehen erregte.

Kongential verschleiert hat die E. geschichte dagegen A. Hitchcock in *Vertigo* (1958): Die in San Francisco angesiedelte Handlung um den Police Detective Scottie Ferguson (J. Stewart), der als Opfer einer kriminellen Intrige die ihn faszinierende Madeleine (K. Novak) sterben zu sehen vermeint, sich auf ihre vermeintliche Doppelgängerin Judy fixiert (die aber »Madeleine« nur gespielt hat, um den Tod einer anderen Frau zu kaschieren) und schließlich auch deren Tod beobachten muß, ist nach dem Roman *D'entre les morts* (1956) von P. Boileau und T. Narcejac gestaltet, in dem die weibliche Hauptfigur mehrfach mit E. identifiziert wird [3].

→ Iason und die Argonauten; Persephone

Forschungsliteratur

- [1] A.F.G. ALESSIO CAVARRETTA, *Diffusione diaconica dell'iconografia di Orfeo in ambiente occidentale*, in: A. MASARACCHIA (Hrsg.), *Orfeo e l'orfismo*, 1993, 399–407 [2] G. AMBRUS, *Orphée tu*, in: *Versants* 24, 1993, 35–49 [3] R.S. BROWN, *Vertigo as Orphic Tragedy*, in: *LFQ*, 14/1, 1986, 32–43 [4] A. BUCK, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, 1961 [5] T. BUCK, *Goethes Urworte. Orphisch*, 1996 [6] P. COLLIER, Valéry und Rodin: *Orpheus Returning*, in: R. Lethbridge (Hrsg.), *Artistic Relations*, 1994, 278–290 [7] A. CSAMPAT/D. HOLLAND (Hrsg.), *Claudio Monteverdi, Orfeo; Christoph Willibald Gluck, Orpheus und Eurydike*, 1988 [8] L.C. EHRLICH, *Orpheus on Screen*, in: S.B. Plate (Hrsg.), *Representing Religion in World Cinema*, 2003, 67–87 [9] C. ERBERTZ, *Der zerstückelte Orpheus*, in: *RZLG* 25, 2001, 339–356 [10] A.B. EVANS, *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*, 1977 [11] H. FLASHAR, *Der Orpheus-Mythos und die Gestalt des Orpheus in der Antike*, in: U. Prinz (Hrsg.), *Zwischen Bach und Mozart*, 1994, 10–31 [12] J. FOX, *Art. Orpheus (Orphée)*, in: F.N. Magill (Hrsg.), *Magill's Survey of Cinema* 5, 1985, 2316–2321 [13] J.B. FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*, 1970 [14] T. GANTZ, *Early Greek Myth*, 1993 [15] M.-X. GAREZOU, *Art. Orpheus*, in: *LIMC* 7.1, 1994, 81–105 [16] E. GIACCHERINI, *From Sir Orfeo to Schir Orpheus*, in: S. Ouditt (Hrsg.), *Displaced Persons*, 2002, 1–10 [17] K. GOLDAMMER, *Christus Orpheus*, in: *ZfKG* 74, 1963, 215–243 [18] K.R.R. GROS LOUIS, *Robert Henryson's Orpheus and Eurydice and the Orpheus Traditions of the Middle Ages*, in: *Speculum* 41, 1966, 643–655 [19] K.R.R. GROS LOUIS, *The Significance of Sir Orfeo's Self-Exile*, in: *RBS* 18, 1967, 245–252 [20] O. GRUPPE, *Art. Orpheus*, in: *ALM* 3.1, 1965, 1058–1207 [21] K. HERTMANN, *Typen der Deformierung antiker Mythen im Mittelalter am Beispiel der Orpheussage*, in: *RJ* 14, 1963, 45–77 [22] K. HERTMANN, *Orpheus im Mittelalter*, in: *AKG* 45, 1963, 253–294 [23] A. HENKEL/A. SCHÖNN (Hrsg.), *Emblematata*, 1996 [24] H. HOFMANN, *Orpheus*, in: H. Hofmann (Hrsg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, 1999, 153–198 [25] F. JOUKOVSKY, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, 1970 [26] B. JUDEN, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*, 1971 [27] H. JUNG, *Ein Italiener in Paris*, in: P. Csobádi et al. (Hrsg.), *Politische Mythen und nationale Identitäten im (Musik-)Theater* 1, 2003, 173–184 [28] H. JUNG, *Orpheus-Metamorphosen*, in: S. Coelsch-Foisner/M. Schwarzbauer (Hrsg.), *Metamorphosen*, 2005, 119–139 [29] M. KERN, *Art. Orpheus*, in: *LaG-MA*, 2003, 443–446 [30] H. KNOCH, *Orpheus und Eurydike*, 1977 [31] J. KONTAKOPOULOS, *Orpheus Introspecting*, in: *TWAR* 4, 2001, 1–27 [32] D.M. KOSINSKI, *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, 1989 [33] E. KUSINER, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, 1961 [34] S. LEOPOLD, *Haydn und die Tradition der Orpheus-Opern*, in: *Musica* 36, 1982, 131–135 [35] M. MARTELLI, *Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana*, in: A. Masaracchia (Hrsg.), *Orfeo e l'orfismo*, 1993, 319–351 [36] C. MAURER ZENCK (Hrsg.), *Der Orpheus-Mythos von der Antike bis zur Gegenwart*, 2004 [37] C. MUNDT-ESPÍN (Hrsg.), *Blick auf Orpheus*, 2003 [38] E.A. NEWBY, *A Portrait of the Artist*, 1987 [39] E.R. PANYAGUA, *Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo*, in: *Helmantica* 23 und 24, 1972 bzw. 1973, Bd. 23: 83–135, 393–416; Bd. 24: 433–498 [40] C.A. PERRONE, *Don't Look Back*, in: *SLAPC* 17, 1998, 155–177 [41] N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, 21975 [42] P. PRIGENT, *Orphée dans l'iconographie chrétienne*, in: *RHPR* 64, 1984, 205–221 [43] J. RIDER, *Receiving Orpheus in the Middle Ages*, in: *PLL* 24, 1988, 343–366 [44] C. RIEDWEG, *Orfeo*, in: S. Settis (Hrsg.), *I Greci*, Bd. 2.1: *Una storia greca. Formazione (fino al VI secolo a.C.)*, 1996, 1251–1280 [45] H.B. RIFFATERRE, *L'orphisme dans la poésie romantique*, 1970 [46] F. RIQUOT, *Orphée aux mains des femmes*, in: *Versants* 24, 1993, 17–33 [47] V. ROLOFF, *Der Blick und die Medien*, in: K. Hölz et al. (Hrsg.), *Sinn und Sinnverständnis*. FS L. Schrader, 1997, 193–209 [48] C. SCHÄRF, *Orpheus als Orakel*, in: *Goethe* 117, 2000, 154–164 [49] M. SCHMIDT, *Bemerkungen zu Orpheus in Unterwelt- und Thrakendarstellungen*, in: Ph. Borgeaud (Hrsg.), *Orphisme et Orphée*. FS J. Rudhardt, 1991, 31–50 [50] F.M. SCHÖLLER, *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, 1969 [51] R. SCHÖNHAAR, *Auf der Spur des Orpheus*, in: P. Csobádi et al. (Hrsg.), *Antike Mythen im*

- Musiktheater des 20. Jh., 1990, 335–374 [52] H. SEMMELRATH, Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance, 1994 [53] W.A. STRAUSS, Descent and Return, 1971 [54] I. TAR, Orpheus in der Antike und bei Poliziano, in: K. Kürtösi/J. Pál (Hrsg.), Celebrating Comparativism, 1994, 229–238 [55] A. TISSONI BENVENUTI, L'Orfeo del Poliziano, 1986 [56] H.J. TSCHIEDEL, Orpheus und Eurydice, in: A&A 19, 1973, 61–82 [57] R. ULM, Glucks Orpheus-Opern, 1991 [58] L. VIBILLEFON, La figure d'Orphée dans l'antiquité tardive, 2003 [59] D.P. WALKER, Orpheus the Theologian and Renaissance Neoplatonists, in: JWCI 16, 1953, 100–120 [60] D.P. WALKER, Le chant orphique de Marsile Ficin, in: P. Gouk (Hrsg.), Music, Spirit and Language in the Renaissance, 1985, no. VIII [61] J. WARDEN (Hrsg.), Orpheus – The Metamorphoses of a Myth, 1982 [62] M. WEGNER, Orpheus, in: Boreas 11, 1988, 177–225 mit Taf. 10–14 [63] J. WILHELM, Orpheus bei Dante, in: H. Bihler/A. Noyer-Weidner (Hrsg.), Medium aevum Romanicum. FS H. Rheinfelder, 1963, 397–406 [64] K. ZIEGLER, Art. Orpheus, in: RE 18.1, 1939, 1200–1316 [65] K. ZIEGLER, Orpheus in Renaissance und Neuzeit, in: H. Wentzel (Hrsg.), Form und Inhalt. FS O. Schmitt, o.J. (1950/51), 239–256.

Bernhard Huss (München)