

“prendique et prendre certains” Orpheus’ und Eurydikes Trennung: Bilder von der Antike bis zum Fin de siècle¹

Udo Reinhardt

Hubert Petersmann zum Gedenken

So interessant die mythische Gestalt des Orpheus an sich sein mag, so häufig die Themen ‘Orpheus unter Tieren’ (nach Ovid, *Metamorphosen* 10, 143ff.) und ‘Tod des Orpheus’ (nach *Met.* 11, 1ff.) in der europäischen Kunsttradition erscheinen: von der dichterischen Erfindung her am wirkungsmächtigsten ist die *love-story* zwischen Orpheus und Eurydike, “die berühmteste aller romantischen Sagen”.² Da stirbt eine junge Braut am Hochzeitstag, als sie beim Spaziergang versehentlich auf eine Schlange tritt; und der trauernde Gatte wagt es, hinab ins Totenreich zu steigen, um seine Liebe ins Leben zurückzuholen. Von der Zauberkraft seines Gesangs sind die Götter der Unterwelt so beeindruckt, dass sie ihm die Geliebte zurückgeben. Und doch verliert er sie wieder, als er sich entgegen dem Gebot von Hades/Pluto kurz vor Erreichen der Oberwelt nach ihr umsieht – aus Liebe, Sehnsucht und Angst, sie in der unheimlich schweigenden Finsternis des gemeinsamen Aufstiegs verloren zu haben. Was ihm bleibt, sind Einsamkeit und Verzweiflung (dazu eindrucksvolle Bilder von Gustave Moreau um 1890).³ Die ikonographischen Haupttypen dieses faszinierenden Mythos in der europäischen Kunst⁴ bieten für das dramatische Finale als Typenvarianten:

- Typ a. Unmittelbar vor dem Umdrehen von Orpheus zu Eurydike
- Typ b. Umdrehen von Orpheus zu Eurydike
- Typ c. Unmittelbar nach dem Umdrehen von Orpheus zu Eurydike
- Typ d. Anschließender Abschied des Paares
- Typ e. Abschließende Trennung des Paares

¹ Gegenüber der am 22.01.2001 vorgetragenen Fassung konzentriert sich der Beitrag auf die ältere Bildtradition (ergänzend zu Reinhardt (1997/2001)). Zu abgekürzt zitierter Literatur vgl. die Bibliographie am Schluss; * Farbabbildung; ° ohne Abbildung, Dia(theke Vf.). Basis: (a) unpubliziertes Manuskript zur Gesamttradition des Themas (b) private Forschungsdiathek zur Gesamttradition griechischer Mythen in der europäischen Kunst (Adresse: Dr. Udo Reinhardt, Weyersstraße 4, D-55543 Bad Kreuznach; Tel 0671/28241).

² M. Grant/J. Hazel: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München 1980 (dtv 3181) s. v. ‘Orpheus’.

³ Dazu AK *Orphée* (1994), 159-163 no. 71-76; Reinhardt (2001), 122f.

⁴ Übersicht: Reinhardt (1997), 84; Reinhardt (2001), 103f.

1. Antike Kunst

(A 1) Unter den bildlichen Darstellungen dieser mythischen Extremsituation steht an erster Stelle (zeitlich wie qualitativ) jenes attische Weihrelief aus der Zeit des 'reichen Stils' (c. 420/400, Umkreis Alkamenes?), das, in fünf römischen Marmorkopien erhalten (z. B. Napoli, MAN; Abb. 1, Typ d)⁵, den Abschied des liebenden Paares mit so seelenvoller Intensität und zugleich hinreißender Dezenz darstellt wie vielleicht kein anderer Beleg der ganzen späteren Bildtradition. Der 'fruchtbare Augenblick': Orpheus (rechts, mit seiner Leier in der Linken) hat sich gerade entgegen dem Gebot des Unterweltherrschers nach seiner Gattin umgedreht und Eurydike den Schleier (Symbol ihres Schattendaseins) vom Gesicht gezogen, um sie liebevoll anzuschauen. Nun fasst der Götterbote und 'Seelengeleiter' Hermes (links, mit Petasos im Nacken) behutsam, doch entschieden mit seiner Linken ihre Rechte, um sie in die Unterwelt zurückzuführen. In der Mitte stehend, verhält Eurydike in ihrem Gang auf Orpheus zu; vom äußeren Geschehen her (was ihr schon nach hinten tendierender rechter Fuß andeutet) gehört sie bereits zu Hermes, von der seelischen Haltung her noch zu Orpheus, dem sie, liebevoll zugewandt, ihre Linke als Zeichen der Vertrautheit auf seine rechte Schulter legt; seine Rechte liegt noch in Höhe des Schleiersaums auf ihrer linken Handwurzel. Die innigen Blicke der beiden einander ganz nahen, im Profil leicht zueinander gesenkten Gesichter verschmelzen miteinander, es bleibt nichts mehr zu sagen angesichts der Unabwendbarkeit und Endgültigkeit der unmittelbar bevorstehenden Trennung. Der milde Zauber schöner Resignation angesichts der Fatalität des Geschehens: Dies scheint mir das Einmalige, Unverwechselbare, Geniale dieses Meisterwerkes; und sollte man zu der seltenen Verbindung von Intensität und Dezenz etwas künstlerisch Kongeniales benennen, so höchstens die drei zauberhaften Grazien aus Botticellis *Primavera*.

(A 2) Dieser großartige Entwurf entstand Jahrhunderte vor den beiden klassischen römischen Texten, Vergil, *Georgica* (4, 453-527; um 30 v. Chr.) und Ovid, *Metamorphosen* (10, 1-63; 1-8 n. Chr.). Die auffallend seltenen Belege der Katastrophe zwischen Orpheus und Eurydike in der weiteren antiken Kunst bieten qualitativ nichts Vergleichbares. Ein römi-

⁵ LIMC (1988): 'Eurydike', I 5a-e; G. Hafner: *Geschichte der griechischen Kunst*, Zürich 1961, 267; Schuchhardt (1964), *passim*; Schoeller (1969), Tf. 13, 1; E. Lessing: *Die griechischen Sagen in Bildern erzählt*, München 1982, 285*; W. Fuchs: *Die Skulptur der Griechen*, München ³1983, Abb. 606; Wegner (1988), 224; Döring (1996), 33; Wöhrmann (1997), 24; Maier (1998), 58*.

sches Wandgemälde aus Ostia (3. Jh. n. Chr.; Typ b)⁶ erzählt den fatalen Augenblick in friesartiger Komposition ganz schlicht: auf dem Weg nach links zum torartigen Ausgang der Unterwelt, der durch den Höllenhund Cerberus und (ganz nach römischer Alltagspraxis) einen sitzenden Türhüter (Beischrift IANITOR) bewacht ist, wendet sich Orpheus (Beischrift, mit der Linken die Leier vor sich haltend) gerade um nach seiner Gattin Eurydike (Beischrift), die auf seine unbedachte Aktion mit erhobenen Händen (Entsetzensgestus) reagiert. Ganz rechts sitzt die allegorische Figur des Zögerns (Beischrift OKNOS), als Symbol für Orpheus' Aktion; darüber im Hintergrund das Herrscherpaar der Unterwelt, Pluto (Beischrift) und Proserpina.

2. Spätere europäische Kunst

Weitaus qualitätvoller und beeindruckender wird die Extremsituation zwischen Orpheus und Eurydike am Ende ihres Aufstiegs in der späteren europäischen Kunst behandelt, mit immer neuen Variationen in Bildidee und Möglichkeiten des 'fruchtbaren Augenblicks', Ästhetik, Intensität, Kreativität und Expressivität der Darstellung. Die weiteren Belege verstehen sich als repräsentative Auswahl aus einem ebenso umfangreichen wie komplexen Gesamtmaterial.

Dabei ergeben sich von den beiden klassischen Texten her, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Bildtradition mehr oder weniger unmittelbar, im Einzelfall auch entscheidend bestimmen, gewichtige Unterschiede: Vergil lokalisiert den Ort des Geschehens unmittelbar am Rande der Oberwelt ("luce sub ipsa", *Georg.* 4, 490), Ovid noch während des dunklen Aufstiegs in der Nähe der Oberwelt ("nec procul afuerunt telluris marginum summae", *Met.* 10, 55). In der pathetischen Darstellung Vergils deklamiert die Heroine unter großem 'Theaterdonner' ("terque fragor stagnis auditus Avernii", *Georg.* 4, 493) eine ganze Monodie (494-498), ehe sie sich vor Orpheus' Augen gleichsam in Luft auflöst ("dixit et ex oculis subito ceu fumus in auras/ commixtus tenuis fugit diversa", 499f.). Ovid beschreibt um so nachdrücklicher den Vorgang der Trennung ("et protinus illa relapsa est", *Met.* 10, 57), und zwar primär visuell (58-59. 63); Akustisches beschränkt sich in seiner Darstellung auf ein einziges Wort: Eurydikes' "vale!" (63) reduziert noch das "iamque vale!" von Vergils Eurydike (*Georg.* 4, 497).

⁶ Roma, Vaticano (ehemals Laterano 10798): LIMC (1988) 'Eurydike', I 2; LIMC (1988), 'Hades/Pluto', 4, 72; Schoeller (1969), Tf. 14, 3 (Ausschnitt).

a. Simultanbilder aus Spätgotik und Frührenaissance

(B 1) Die neuere Bildtradition bietet in ihren Anfängen das dramatische Geschehen im Rahmen von Simultanbildern. So zeigt eine spätgotische Buchillustration zu Ovids *Metamorphosen* aus Brügge (c.1495)⁷ wesentliche Elemente aus dem Ovidtext in vier Einzelszenen. Links oben sieht man die junge Braut, die in Anwesenheit von zwei Najaden ("nam nupta per herbas / dum nova Naiadum turba comitata vagatur", *Met.* 10, 8-9) gleich von zwei Schlangen gebissen wird, von einem dunkelbraunen Höllendrachen christlicher Provenienz in den Knöchel ("occidit in talum serpentis dente recepto", 10, 10) und von einem hellbraunen in die Schulter. Rechts daneben begibt sich Orpheus (mit Leier in der Linken und Stock in der Rechten) auf den Weg in die Unterwelt ("ne non temptaret et umbras", *Met.* 10, 12). In der Szene unten rechts steht der Sänger barhäuptig beim Leierspiel vor dem erhöht thronenden, finster blickenden Pluto (nach *Met.* 10, 15ff.; im Hintergrund unheimliche Höllendämonen und Flammen); unten links (Typ e) wird Eurydike von einem Höllendämon am Eingang der Unterwelt gewaltsam zurückgezerrt, nachdem sich Orpheus (im Hintergrund; rechts neben ihm der Cerberus im christlichen Bildtyp des apokalyptischen Drachen) nach ihr umgesehen hat (nach *Met.* 10, 57).

(B 2) Das breitformatige Frontbild einer florentinischen Hochzeitstruhe (Cassone) von Jacopo del Sellaio bietet vor hellem Hintergrund einer Frührenaissance-Landschaft den zweiten Teil eines Bildzyklus⁸, der literarisch angeregt ist durch Vergil/Ovid und das Dramolett *Favola di Orfeo* (1471/94), mit dem Angelo Poliziano, Dichter am Hofe der Medici in Florenz, die klassischen Texte verband. Die linke Szene zeigt den antiken Sänger (in florentinischer Spielmannstracht, mit einer Viola statt der Leier) in demütiger Haltung beim Musizieren, seine Augen flehend gerichtet auf den in einer Felsspalte thronenden Unterweltherrscher. Pluto (mit Szepter) ist als christlicher Oberteufel mit Bockshörnern und -füßen, langen Pferdeohren und einer dicken Wampe als Zeichen seiner seelen-

⁷ Holkham Hall, Ms. 324, f. 101V. – *Splendours of Flanders. Late medieval art in Cambridge collections*, AK Cambridge, The Fitzwilliam Museum 1993, 191*.220 no.78; Reinhardt (1997), Frontispiz.

⁸ 59x176; Kiew, Museum; P. Schubring: *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig 1923, no. 359 T. 85; *Cassoni Italiani delle collezioni d'arte dei musei sovietici*, Foligno 1983, no. 23-27*; Reinhardt (1997), 82. – Die übrigen Zyklusbilder (Schubring no. 358/357 T.85; *Cassoni Italiani* (1983) zu no. 23-27) zeigen das vorangehende Geschehen (nach Vergil/Poliziano 2. Akt), wie Eurydike, von Aristäus verfolgt, auf die Schlange tritt und ihre Leiche jenseits eines Flusses von zwei Höllendämonen davongetragen wird, bzw. das spätere Thema 'Orpheus unter Tieren' (nach Ovid).

verschlingenden Gefräßigkeit gestaltet. Neben ihm ist nicht Proserpina (wie bei Ovid/Poliziano) zu sehen, sondern Eurydike (gleiche Kleidung wie in der rechten Szene), die bereits aus einer zweiten Felsspalte (mit Flammen im Hintergrund) hervortritt. – Die rechte Szene zeigt das dramatische Geschehen am Ende des Aufstiegs als gemeinsames verzweifelter Ringen gegen die Trennung (Typ d/e): Orpheus versucht nach dem fatalen Umsehen vergeblich, mit ausgestreckter Rechter (die auch den Violabogen hält, während die vorgehaltene Linke das Instrument fasst) Eurydike am Arm zurückzuhalten. Sie klammert sich umsonst mit beiden Händen an seinen Gewandärmel, während von hinten ein ältlicher Kentaur (christlich-mittelalterliches Höllenpersonal) die junge Frau an den Haaren zu sich zurückreißt und ihr engelschönes Botticelli-Gesicht nach hinten zieht.

(B 3) In den Details noch ebenso stark an mittelalterlich-christliche Höllenvorstellungen (vor allem des Nordbereichs: Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel) anschließend, ikonographisch allgemein an der Antikentradition (Vergil/Ovid) orientiert, zeigt ein kleinformatiges Frühwerk (vor 1510)⁹ des großen venezianischen Malers Tiziano Vecellio (ca. 1477/84-1576) – ebenfalls im Rahmen eines Simultanbilds – im linken Drittel vor einem von warmem Abendlicht überfluteten Frührenaissance-Hintergrund (lichte arkadische Landschaft mit Bäumen und schönem Campanile am Horizont) die einsame Oberweltszene, wie die weißgewandete Eurydike, von einem Höllendrachen in den linken Fuß gebissen, die Linke nach vorn streckt, die Rechte zum Kopf hebt. Der Rest des Bildes wird bestimmt im Zentrum vor der dunklen, bizarren Silhouette eines mit Gras und Büschen bewachsenen Hügels, der eine Höhle mit schauriger Höllenglut umschließt, rechts in Hintergrund von einer gespenstischen Höllenszenerie mit Schmelzöfen und Teufelsrädern. Die zweite Hauptszene erfasst im rechten Mittelgrund den Augenblick (Typ b/c), in dem Orpheus (mit Leier in der Linken) sich gerade umdreht und gleichzeitig, entsetzt über sein Tun, die Rechte zum Kopf nimmt, während hinter ihm Eurydike im Voranschreiten innehält.

(B 4) Ein durchgehender Bildfries, den Baldassare Peruzzi (1481-1536) in der römischen Villa Farnesina (Stanza del Fregio) 1511/12 mit Meta-

⁹ 39x53; Bergamo, Accademia Carrara – *L'Opera completa di Tiziano*, Milano 1969 (Classici dell'Arte 32), 89 no. 7; H. E. Wethey: *The Paintings of Titian*. Vol. III. *The Mythological and Historical Paintings*, London 1975, Tf. 11; U. Fasolo: *Tizian*, Firenze 1980, 8*; F. Pedrocco: *Tizian*, Antella 1993, 5*; Walther (1993), 183 no. 136; Reinhardt (1997), 84.

morphosen-Themen ausmalte, zeigt links vorangehend 'Orpheus unter Tieren' (nach *Met.* 10), rechts anschließend seinen Tod durch die thrakischen Mänaden (nach *Met.* 11). In der Mittelszene (Abb. 2)¹⁰ steht links der halb nackte, ausgesprochen jugendliche Sänger ganz in sein Violaspiel versunken, was, ebenso wie der Lorbeerkrantz, ikonographisch eher zur früheren Situation vor Pluto/Proserpina passt als zu dem fatalen Moment des Umdrehens. Im Halbdunkel rechts zieht ein nackter bärtiger Höllendämon, sowohl Vergil wie auch dem mittelalterlich-christlichen Geist der frühen Bildbelege gemäß, mit der Linken Eurydikes nackten linken Arm nach hinten zu sich, mit der Rechten ihre langen Haare. Die junge Frau, bis auf die entblößte rechte Brust bekleidet, sucht vergeblich, den Geliebten mit ihrem Blick und dem angewinkelten rechten Arm noch einmal zu erreichen (Typ e; nicht ganz textgemäß zu *Met.* 10, 58). Die Gestaltung ist bestimmt durch den Gegensatz zwischen dem aufrechten, ruhig stehenden Orpheus, der leidenschaftlich nach links zu ihm tendierenden Eurydike und dem entschieden nach rechts agierenden Höllwesen als Gegengewicht. Der flachen Diagonale von ihrem Kopf und Haar zu dessen rechtem Arm (mit der Parallele ihres linken und seines linken Arms) entspricht die steilere Diagonale von ihrem Kopf über ihren Körper zum linken Oberschenkel (mit der Parallele ihres vorangesetzten rechten Unterschenkels) als durchdachtes Kompositionsschema.

b. Einzelentwürfe der italienischen bzw. deutschen Renaissance

(C 1) Elemente von Spätgotik und Frührenaissance verbindet auch ein bereits um 1503 entstandenes Grisaillefresko zum Thema von Luca Signorelli (c. 1450-1523) aus dem Dom in Orvieto (Cappella di San Brizio)¹¹, das, in engem Zusammenhang mit einer Sequenz von Höllenszenen nach Dantes hochmittelalterlicher *Divina Commedia* auf der gegenüberliegenden Wand stehend, sich unmittelbar unter dem großem farbigen Wandfresko mit dem mittelalterlich-christlichen Thema 'Höllqualen der Verdammten' findet. Um ein zentrales Bildquadrat herum, das – als Entsprechung zu Dante auf der gegenüberliegenden Wand – den 'poeta christianus' Vergil als 'laureatus' darstellt, gruppieren sich vier Grisaillemedaillons mit antiken Höllenvorstellungen (nach Vergil): oben Aeneas mit der Cumäischen Sibylle vor dem Cerberus (nach *Aen.* 6, 417ff.), rechts Theseus bei seiner Befreiung aus dem Hades durch Hercules (nach *Aen.*

¹⁰ M. Geymonat: *I miti straordinari di Ovidio*, Milano 1987, Tf. 22*; Ovid *Metamorphosen*, bearb. von Kurt Benedict (u. a.), Bamberg 1987, 109; Pantheon 45, 1987, 77; Elsa Gerlini: *Villa Farnesina alla Lungara Roma*, Roma 1988, 54*; Wegner (1988), Tf. 13, 3; Maier (1998), 65*.

¹¹ Kanter (1982), 59; Gizzi (1991), 214* (Totale), 218*.

6, 192ff.; Bericht des Charon), unten Orpheus in der Unterwelt vor Pluto und Proserpina (nach *Georg.* 4, 469ff; vgl. Ovid, *Met.* 10, 15ff.)¹², schließlich links das hochdramatische Geschehen der Trennung (nach *Georg.* 4, 490ff.; vgl. Ovid, *Met.* 10, 55ff.; Typ d/e; Abb. 3). Ganz rechts im Medaillon ist Orpheus (in wallender Gewandung, mit Lorbeerkrantz auf dem Kopf, mit der gesenkten Linken seine Viola haltend) unmittelbar nach dem Umdrehen wie erstarrt stehengeblieben, das linke Bein noch nach vorn gerichtet, doch den rechten Fuß schon zurückstellend ("iamque pedem referens", Verg., *Georg.* 4, 485). Zwar versucht er noch, mit seiner Rechten Eurydikes Gewand in Höhe des Gürtels zu fassen; doch drei Höllendämonen (mit fratzenhaften Gesichtern, Bockshörnern und Fledermausflügeln) zerren die zurücksinkende Geliebte an den nackten Armen und dem in dichte Gewänder gehüllten Körper in die Unterwelt zurück ("en iterum crudelia retro / fata vocant", *Georg.* 4, 495f.); ein vierter stellt sich im Hintergrund trennend zwischen das Paar, mit abwehrendem Gestus gegenüber Orpheus. Die schöne, reich bekleidete, mit waagrechtem (hier gesenktem) Gesicht von Orpheus weg tendierende Eurydike entspricht weitgehend dem florentinischen Cassone-Bild (B 2).

(C 2) Die etwa gleichzeitige Bronzeplakette (c. 1500/10; Typ e) des am Beginn des Cinquecento (c. 1495-1510) in Oberitalien und Rom tätigen Moderno¹³ zeigt in der linken Hälfte Orpheus in einem Bildtyp, der durch Polizianos *Favola di Orfeo* (Lorbeerkrantz, spielbereite Viola in der Linken), aber auch durch den zunehmenden Einfluss der Antikentradition geprägt sein dürfte (Nacktheit, vollplastisches Herausarbeiten der statuarischen Gestalt); unten hinter ihm lauern zwei kleine Höllendämonen. In der rechten Hälfte, von Orpheus durch eine fast freie Mittelzone getrennt, steht Eurydike (mit nacktem Oberkörper), flankiert von einem größeren Höllendämon (mit fratzenhaftem Gesicht, Hörnern und Fledermausflügeln), der zu Orpheus hin eine distanzgebietende Geste macht. Die statuarische Wirkung der Hauptpersonen entspricht Raimondis früherem Entwurf (C 3), ihre antikische Nacktheit dem späteren (C 4); die höllischen Dämonen passen eher zu Vergil (*Georg.* 4, 495f.).

(C 3) Marcantonio Raimondi (c. 1480-c. 1530), der bedeutendste Graphiker des frühen Cinquecento, behandelte das Thema in zwei Entwürfen. Der frühe Kupferstich (c. 1500/03; Typ d)¹⁴ reduziert die Abschiedsszene dezent auf die Tragik des Geschehens zwischen den beiden Hauptperso-

¹² Kanter (1982), 11, 54*; Gizzi (1991), 214* (Totale), 217*.

¹³ London, Victoria & Albert Museum A. 436-1910: Dia*.

¹⁴ 13x10: Wien, Albertina u. a.: Faietti/Oberhuber (1988), 91 no. 1.

nen, ganz ohne äußere dramatische Effekte zusätzlicher Höllenwesen; auch der Hintergrund zeigt nichts von der Unterwelt, abgesehen von dem flammenden Grasbüschel links unten. Die jugendliche Eurydike (links), bis auf nackte Arme voll bekleidet, mit einem Stab in der Rechten) hält im Vorwärtsschreiten inne; ihr rechter Fuß weist schon zurück, während das linke Bein noch zu Orpheus tendiert. Orpheus, deutlich älter, bärtig und mit Lorbeerkrantz, mitten im Violaspiel (Bildtyp wohl nach Poliziano, wie später bei Peruzzi: B 4), hat sich eben nach ihr umgedreht (entsprechend das Verharren seines rechten Beins, während der linke Fuß noch nach vorn tendiert). Der schöne Blick, den Eurydike ihm mit leicht gesenktem Kopf zuwirft, und die zarte Geste ihres linken Unterarms, mit dem sie ihn sachte am rechten Oberarm berührt, geben die Abschiedssituation ähnlich dezent wie das antike Dreifigurenrelief (A 1), ohne dessen überragende künstlerische Qualität zu erreichen. Die schlichte, weitgehend undramatische Darstellung entspricht weder Vergils Pathos¹⁵ noch Ovids Eleganz; die Trennung des Paares durch eine fast freie Mittelzone erinnert an Modernos Bildlösung (C 2).

(C 4) Auch der spätere Kupferstich (c. 1510; Typ d/e)¹⁶ beschränkt sich auf die beiden Protagonisten; allerdings bezieht sich der ihm zugrundeliegende Bildentwurf (Umkreis Raffaello?) im äußeren Detail, dass nach dem Aufstieg aus dem Dunkel der Unterwelt bereits das Tageslicht erreicht ist, eindeutig auf die Version Vergils ("luce sub ipsa", *Georg.* 4, 490), ohne freilich – wie Signorellis Entwurf (C 1) – deren innerer Dramatik zu entsprechen. Orpheus (weitgehend identischer Bildtyp, wohl nach Poliziano) schreitet nach seinem fatalen Umblicken mit dem linken Bein weiter, und auch Eurydikes linkes Bein scheint den Weg fortzusetzen; doch ihr rechtes Bein verharrt; ihr Kopf ist schon von Orpheus abgewandt, ihr Blick geht zurück zur Finsternis der Höhlung am rechten Bildrand. Während Raimondis erster Entwurf (C 3) das Paar beim Abschied schon als getrennt darstellt, stehen hier beide trotz weitergehender Trennung noch als Einheit unmittelbar nebeneinander – ein reizvolles Spannungsverhältnis. Unübersehbar der zunehmende Einfluss der Antikentradition, einerseits in den muskulösen, weitgehend nackten Körpern (Eurydike entspricht übrigens in ihrer spezifischen Armhaltung genau dem Typ *Venus pudica*, den neben der Zentralfigur in Botticellis Gemälde

¹⁵ Faietti/Oberhuber (1988), 90/91 orientieren sich m. E. zu einseitig an Signorelli (Vergil) bzw. Raimondis späterem Entwurf: "Das Thema...ist hier...ohne jede dramatische Emphase dargestellt, vielmehr in einem idyllischen Grundton, der der Dramatik der Episode keinerlei Rechnung trägt."

¹⁶ 18x13: Berlin, KStKab u. a.: Faietti/Oberhuber (1988), 177 no. 40.

Nascita di Venere u.a. auch eine Zeichnung Raffaellos in den Uffizien zitiert)¹⁷, andererseits in der Abkehr von einer weitgehend frontalen Darstellung zugunsten einer eher plastischen Gestaltung der Figuren mit stärkerer Erfassung des Räumlichen.

(C 5) Ein Nürnberger Künstler der deutschen 'Renaissance', Peter Vischer der Jüngere (1487-1528), behandelte das Thema ebenfalls zweimal. Seine Federzeichnung (1514)¹⁸, die, wohl in Zusammenarbeit mit dem Humanisten Pankraz Schwenter entstanden, mit Beischriften zu fast allen Figuren den Ovidtext illustriert, verbindet zwei ganz unterschiedliche Bildwelten. Auf der rechten Seite realisieren zwei große nackte Gestalten in einfacher klarer Darstellung, von italienischer Frührenaissance ebenso beeinflusst wie von Dürers 'italianisierendem' Kupferstich *Adam und Eva* (1504)¹⁹, die Szene des fatalen Umsehens gegen Ende des Aufstiegs zur Oberwelt (Typ b). Orpheus (rechts, ohne Lorbeerkrantz, doch beim Violaspiel: italienischer Bildtyp, vgl. B 4/C 3-4), auffallend groß und schlank, ist fast frontal dargestellt, Eurydike, etwas kleiner, im Profil; ihre lebhaft nach Orpheus ausgestreckten Arme entsprechen dem Ovidtext ("bracchiaque intendens", *Met.* 10, 48). – Auf der linken Seite dominieren bis in die Mitte hinein kleinfigurige Bildelemente, die speziell in der späteren flämischen Barocktradition durchweg der Szene 'Orpheus vor Pluto/Proserpina' als Hintergrund dienen. Ganz unten liegt, von Orpheus' Gesang bezaubert, der Cerberus friedlich im Höllentor; auf der Höllenmauer verharren zinnenartig die drei Furien Alecto, Megaera und Tisiphone. Ganz links am Bildrand thronen lauschend Pluto (mit Szepter) und Proserpina; unter ihnen fließt der Acheron, an dessen Ufer Tityus sitzt, von seinem Geier unbehelligt. Über dem Herrscherpaar, im Dunkel der Horizontlinie, ist das Rad des Ixion und der auf seinem Stein sitzende Sisyphus zu erkennen. Aus Ovids Katalog (*Met.* 10, 40ff.) fehlen nur Tantalus und Danaiden; dafür dokumentieren zwei Flügeldämonen am unteren Mauerende, ein kleiner schwarzer Teufel auf der Mauer (unterhalb von Megaera) und eine finstere Höhle, aus der Flammen herausschlagen, den mittelalterlich-christlichen Geist dieser typisch deutschen Unterwelt.²⁰

¹⁷ Dazu Faietti/Oberhuber (1988), 176.

¹⁸ 30x21: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: *Gothic and Renaissance* (1986), 394 no. 192; Dia*.

¹⁹ Dazu: *Gothic and Renaissance* (1988), 295 no. 121.

²⁰ So Schoch "...the complex medieval narrative structure", in: *Gothic and Renaissance* (1988), 394.

(C 6) Die spätere Messingplakette (c.1516/20; Abb. 4)²¹ reduziert den ganzen höllischen Hintergrund der Federzeichnung auf die beiden Hauptpersonen, „zwei weich und sensibel modellierte, kontrapunktisch bewegte Akte“²². Dabei orientiert sie sich konsequent an den Entwürfen Raimondis (bzw. Dürers Graphik *Adam und Eva*), allerdings mit einer neuen, durchaus eigenständigen Konzeption. In der rechten Hälfte steht der auf seiner Viola musizierende Orpheus (Bildtyp nach Raimondi: C 3/4) völlig nackt (C 4), doch unbärtig, eher hager und mit nordisch-kantigem Gesichtspröfil. Während er sich nach Eurydike umsieht (Typ b), tendiert sein linkes Bein noch nach vorn, das rechte hält inne (seitenverkehrt zu C 4). Von ihm durch die freie Mittelzone getrennt (wie C 3), steht Eurydike auf der Stelle, beide Beine eng nebeneinander, frontal dem Betrachter gegenüber (vgl. C 3), bis auf den rahmenden Umwurf völlig nackt (wie C 4). Mit ihrem linken Arm versucht sie noch, den Schleier zu heben und so Orpheus' Blick zu entgehen; der leicht nach vorn geneigte Kopf und das schöne Gesicht sind ihm offen zugewandt (wie C 3). Bis auf das Detail des flammenden Grasbüschels unten links (wie C 3) fehlt im Hintergrund jeder Hinweis auf die Unterwelt.²³ Die Inschrift oben, zwei sprachlich anspruchsvolle Distichen des Nürnberger Humanisten Theodoricus Ulsenius, erklärt das Bildgeschehen:

Orphea cum silvis fluvios et saxa movente(m) / Graecia Let(h)aeos fert
adiisse laris / Eurydicenque illic vitae revocasse priori, / servasset Stygio
si modo pacta Iovi.²⁴

²¹ 16x11: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: I. Weber: *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissanceplaketten 1500-1650*, München 1975, Abb. 29; C. List: *Kleinbronzen Europas*, München 1983, Abb.80; *Gothic and Renaissance Art*, wie Anm. 18, 397 no. 194a (mit Parallelen 396 no. 194bc: 16x11, Berlin-Dahlem, SkGal; 15x11, St.Paul im Lavanttal, Benediktinerstift); Sello 1990, 100*; *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock*, AK Staatliche Museen zu Berlin 1995, 243* no. 50.

²² Sello (1990), 100, allerdings mit unpräzisen Details zu Orpheus („das energische Vorwärtsschreiten des einen, der unverdrossen, als ob nichts geschehen wäre, weiterfiedelt“) und Eurydike („das zögernde Innehalten der anderen, die zurückbleiben muss und mit **erhobener Hand** einen Gruß zu dem sich Entfernenden hinüberwinkt, wodurch der **Bildhauer sich** die Gelegenheit schafft, einen zwart gewellten Schleier um die Figur **zu schwingen**.“).

²³ Eine weitere **Messingplakette** (19x15, New York, MetrMus: *Gothic and Renaissance Art*, wie Anm. 18, 395 no. 193) zeigt als reizvolle Variante die bis auf einen Umwurf nackte Eurydike links vor einem höhlenartigen Hintergrund (vgl. C 4); dem Gatten voll zugewandt, hält sie ihm die Linke offen entgegen, fast vorwurfsvoll. Dieser, **ganz nackt, mit dem linken Bein vorausschreitend, mit dem rechten innehaltend, blickt über die linke Schulter mit kantigem Gesichtspröfil zu ihr zurück, während er seine Viola absetzt** (Typ b).

²⁴ Übersetzung: „Griechenland berichtet, dass Orpheus, der Wälder, Flüsse und Felsen bewegte, das Haus (Konjektur: *laris* statt des sinnlosen *lavis*) am Lethestrom auf-

c. Einzelentwürfe aus Manierismus und Barock

(D 1) In dem von Philipp II. 1563-84 nördlich von Madrid erbauten Schloss El Escorial, einem riesigen Granitkomplex, dessen kalte Kommisslosigkeit den Besucher selbst im Hochsommer frösteln lässt, finden sich die einzigen mythologischen Bildthemen in der Bibliothek, die zwischen Philosophie (nördliche Stirnwand) und Theologie (südliche Stirnwand) den Kanon der sieben *artes liberales* in den Wandbildfeldern des großen Tonnengewölbes enthält. Pellegrino Tibaldi (1527-96), ein bekannter Künstler des italienischen Manierismus, malte zwischen 1586 und 1593 den Bereich der Musik im 5. Joch u.a. mit den Einzelszenen 'David beim Harfenspiel vor Saul' und 'Orpheus beim Leierspiel' aus. In demselben bildlichen Kontext²⁵ findet sich über einem Fenster die Szene, in der Orpheus (mit Leier in beiden Händen und rotem Gewand), einen Schritt vorausgehend, und Eurydike (mit blauem Gewand), in dynamischem Gleichschritt folgend, bei ihrem Aufstieg durch die Dunkelheit fast schon das Tor zur Oberwelt erreicht haben, das, ein Stück weiter nach links, den Durchblick auf eine helle weite Landschaft freigibt („nec procul afuerunt telluris margine summae“, *Met.* 10, 55). In dem Augenblick, als er das rechte Bein nach vorn auf eine letzte Stufenformation setzt, blickt der Sänger zu seiner Begleiterin zurück („flexit amans oculos“, *Met.* 10, 57; Typ b), die sofort mit über die Brust gekreuzten Händen reagiert – eine für den Ausgang des Geschehens bezeichnende Geste („et protinus illa relapsa est“, *Met.* 10, 57). Im Halbdunkel rechts lauern bereits der Cerberus und mehrere höllische Dämonen, um Eurydike zurück-zuholen.

(D 2) Alessandro Varotari (1588-1649), nach seinem Geburtsort Il Padovanino, gestaltete im Stil des italienischen Frühbarock, noch unter Einfluss von Tizian und Manierismus, doch nicht weniger von Annibale Carracci und der *chioscuro*-Malerei Caravaggios, in seinem Gemälde *Orfeo e Euridice* (c. 1620)²⁶ die dramatische Trennung des Paares (Typ e). Die finstere Szene, die sich – von dem links im Dunkel lauernden, zähnefletschenden Cerberus abgesehen – auf die beiden groß ins Bild gesetzten Hauptpersonen beschränkt, spielt – im Wesentlichen nach Ovid – noch

gesucht habe und Eurydike (Konjektur: Eurydicenque) dort zu ihrem früheren Leben zurückgerufen hätte, wenn er nur die Abmachungen mit dem stygischen Jupiter (=Pluto) eingehalten hätte“.

²⁵ El Escorial, Biblioteca: Dia*.

²⁶ 164x119: Venezia, Accademia: *L'Amore. Dall'Olimpo all'alcova*, AK Torino, Mole Antonelliana 1992, 208/9*(Detail). 211*; U. Ruggieri: *Il Padovanino*, Soncino 1993, no. 8*; Walther (1993), 185 no.138; *Orpheus* (1994), 125* no 22.

während des Aufstiegs aus der Unterwelt (*Met.* 10, 55), direkt am Rande des Höllenschlundes. Orpheus, mit braunen Haaren, grünweißem Gewand und nach hinten sich bauschendem rotem Umhang, Viola und Bogen auf den Rücken gebunden, hat sich nach seinem Umblicken ganz umgewendet (ein Detail nach Vergil: "iamque pedem referens", *Georg.* 4, 485) und versucht, mit seinem beschuhten rechten Fuß auf einer ebenen Stufe stehend, den Blick des umschatteten Gesichts nach unten gewandt, die blonde Eurydike zu halten, die, bis auf einen durchsichtigen Schleier ganz nackt, sich mit dem rechten Fuß von der Stufe abstößt, während ihr linkes Bein sich schon in einem finsternen Flammenabgrund verliert: "et protinus illa relapsa est" (*Met.* 10, 57). Während sich ihr steil in die Tiefe gerichtete, ebenfalls umschattete Gesicht schon von ihm abgewandt hat, sucht sie mit beiden noch nach rückwärts ausgestreckten Armen an seinen kräftigen, sie umfassenden Armen Halt ("bracciaque intendens prendique et prendere certans", *Met.* 10, 58) – letztlich vergeblich. Der verzweifelte Kampf der beiden im Inkarnat recht hellen, kontrapostisch bewegten Körper gegen die verschlingende Finsternis ist mit viel Sinn für Dramatik realisiert.

(D 3) Jacopo Vignali (1592-1664), ein weniger bekannter Maler des italienischen Barock, hält in seinem Gemälde *Orfeo e Euridice* (c.1630)²⁷ eine ikonographisch ungewöhnliche Konstellation fest. Das ausgesprochen nobel gekleidete Paar tritt gerade aus der Finsternis des Aufstiegs durch einen höhlenartigen Ausgang in die Oberwelt hinaus (schon eine Phase weiter als z. B. bei Tibaldi D 1, also nach Vergil); Orpheus, einen Schritt voraus, hält in der Linken den Bogen, unter dem rechten Arm die Viola. Da fasst Eurydike, im Profil gesehen, von hinten mit der Linken nach Orpheus' Rechter und zeigt mit der Rechten ganz ungefangen nach vorn, was Orpheus erst zu seinem unbedachten Blick zurück veranlasst (Typ a/b). In diesem Augenblick packt schon von hinten ein teuflischer Dämon (mit leptosomer Statur, dünnen langen Armen, fratzenhaftem Gesicht, Hörnern und Fledermausflügeln) die junge Frau an Haaren und Gürtel, um sie in den flammenden Gang, durch den das Paar emporgestiegen war, zurückzuziehen. Fern von Dramatik, Pathos und gar Tragik spielen hier Zufälligkeit der Aktion und Unbedachtsamkeit (lat. *temeritas*) der Hauptpersonen die entscheidende Rolle; das Geschehen bleibt eher an der Oberfläche. Auch ist sonst kein Paar so kostbar ausgestattet, Orpheus z. B. mit einem modischen, federbesetzten Hut, Eurydike mit Perlenkette,

²⁷ 146x172: Le Mans, Musée de Tessé: *Orpheus* (1994), 127* no.24.

Ohringen und Armband (nach einem ganz bestimmten individuellen Paar als Modell bzw. Auftraggeber des Bildes?).

(D 4) Baldassaro Franceschini (1611-89), nach seinem Geburtsort Il Volterrano genannt, realisiert in seinem bald nach Padovaninos Bild (D 2) entstandenen, großformatigen Gemälde gleichen Titels (c. 1640; Abb. 5)²⁸ dieselbe Situation – im äußeren Rahmen nach Ovid, von der Dramatik des Geschehens her nach Vergil – mit ganz ähnlichen Mitteln, im Stil der *chiaroscuro*-Malerei seiner Zeit (Typ d/e). Der braunhaarige jugendliche Orpheus, bis auf einen roten Umhang nackt, in der Linken seine Viola haltend, müht sich im Halbschatten am rechten Bildrand verzweifelt, mit der Rechten die nackte blonde Eurydike in Gürtelhöhe an einem wulstigen weißen Stoffstück zu halten. Ihr extrem helles Inkarnat leuchtet ebenso aus der unheimlichen Finsternis heraus wie ihr vor Entsetzen starres Gesicht mit den aufgerissenen Augen und dem weitgeöffneten Mund, der das letzte Lebewohl ruft (*Georg.* 4, 497 / *Met.* 10, 62). Während ein wandler blauer Schleier ihren (und Orpheus') Unterleib verdeckt, sinkt sie mit dem Oberkörper nach hinten zurück ("et protinus illa relapsa est", *Met.* 10, 57); ihre weit nach beiden Seiten ausgebreiteten Arme greifen ins Leere ("nil nisi cedentes infelix arripit auras", *Met.* 10, 59). Aus dem pechschwarzen Dunkel rings um die beiden Hauptpersonen greifen zwei dunkelbraune Höllenwesen nach dem Körper der jungen Frau, um sie in die Finsternis herabzuziehen (Konkretisierung von *Georg.* 4, 494f.: "en iterum crudelia retro / fata vocant"). Der obere Dämon, am linken Bildrand kaum wahrnehmbar, umklammert mit braunen Tatzen ihren schnee-weißen rechten Arm; der andere, im unteren Bildgrund mit seinem gierigen Blick deutlicher sichtbar, packt mit bräunlicher Linker die weiße Fessel ihres rechten Fußes. Auch dank der dämonischen Zusatzfiguren zeigt Volterranos Bild noch mehr effektvolle Dramatik als Padovaninos ausgewogene Reduzierung (D 2).

(D 5a) Dem Venezianer Giambattista Tiepolo (1696-1770), dem größten Maler des italienischen Spätbarock, wird 1724/25 als erster größerer Auftrag die Ausmalung des Salone im 1721-1725 erbauten Palazzo Sandi zu Venedig übertragen. Der Vorentwurf (c.1724)²⁹ wählt als Einzelszenen für das vorgegebene Gesamtthema 'Die Macht der Beredsamkeit' (*Il potere*

²⁸ 220x170: Firenze, Collezione Pucci: *Il Seicento Fiorentino*, AK Firenze, Palazzo Strozzi 1986, Vol. I, 411* no. 228.

²⁹ 50x70: London, Courtauld Institute Galleries: *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano 1968, no. 32a; M. Levey: *Giambattista Tiepolo. La sua vita, la sua arte*, Milano 1988, 24, Abb. 30; *Orpheus* (1994), 134* no. 33.

dell'eloquenza) im Zentrum Merkur (als Gott von Beredsamkeit und Überredung) und Minerva (als Göttin von Beredsamkeit und Überzeugung) in den Wolken des Olymp, auf den Seiten (im Uhrzeigersinn) rechts den heroischen Kampf des Bellerophon auf seinem Pegasus gegen die Chimäre (Schmalseite A: Überzeugung durch Sprache), unten Amphion mit seiner Leier beim Mauerbau Thebens (Längsseite A: Wirkung der Musik), links Orpheus mit Eurydike beim Erreichen der Oberwelt (Schmalseite B: Wirkung der Musik) und oben Hercules Gallicus als Kulturstifter bei den Barbaren (Längsseite B: Überzeugung durch Sprache). Dass Orpheus in dem Augenblick dargestellt ist, als er am Ende des gemeinsamen Aufstiegs mit Eurydike wieder die Oberwelt erreicht, orientiert sich an Vergil. Der jugendliche Sänger steht bereits mit dem linken Bein auf sicherem Boden; nackt, mit rotem Umhang, wendet er sich etwas zurück ("iamque pedem referens casus evaserat omnes", *Georg.* 4, 485) und umfasst Eurydike mit seinem linken Arm, vor einer großen dunkelbraunen Wolke (Symbol der höllischen Finsternis) scheinbar schon mit ihr vereint. Und auch sie, nur ein wenig hinter ihm, scheint schon so gut wie am Ziel ("redditaque Eurydice superas veniebat ad auras / pone sequens", *Georg.* 486f.); mit nacktem Oberkörper in hellerem Inkarnat, ein weißes Gewand um die Hüften, hebt sie fast erleichtert den linken Arm, während er mit der Rechten Viola und Bogen als Instrumente der Überzeugungskraft seiner Musik triumphierend emporhält, bis über den Rand der dunklen Wolke hinaus. Die Blicke beider gehen schräg nach unten, zurück zu Cerberus, der, als Symbol der scheinbar überwundenen Mächte der Unterwelt, ebenso zurückbleibt wie zwei höllische Dämonen links und rechts am unteren Bildrand. Die Dramatik der Situation ist in einer bühnenreifen Inszenierung effektiv auf den Punkt gebracht.

(D 5b) Die Endfassung des großen Deckenfresko (c. 1725)³⁰ verändert zunächst die Anordnung der Randszenen (im Uhrzeigersinn): Hercules Gallicus rückt rechts auf die Schmalseite A, Amphion bleibt unten auf Längsseite A, Bellerophon im Kampf mit der Chimäre rückt links auf Schmalseite B; Orpheus mit Eurydike steht nun, als zweites Beispiel der Überzeugungskraft von Musik, der Amphion-Szene oben auf Längsseite B gegenüber, was eine Erweiterung des Bildes nach rechts auf das Herrscherpaar Pluto/Proserpina und ihr dämonisches Gefolge bedingt. Doch auch

³⁰ c. 650x1070: *L'opera completa*, wie Anm. 29, no. 32; Levey (wie Anm. 29) 28* (Totale). 29*; W. B. Barcham: *Giambattista Tiepolo*, New York 1992, 51*; M. Gemin/F. Pedrocchi: *Giambattista Tiepolo. Leben und Werk*, München 1995, 38/9* no. 65 (Totale); F. Pedrocchi: *Tiepolo*, Antella 1996, 13*; C. Eschenfelder: *Giovanni Battista Tiepolo 1696-1770*, Köln 1998, 16/7*.

das Zentrum der Szene zeigt wesentliche Veränderungen: hinter dem Paar steht nicht mehr die große dunkle Wolke, durch die ihre scheinbare Vereinigung hervorgehoben wurde; Orpheus steht zwar nach wie vor mit dem linken Bein auf dem sicheren Grund der Oberwelt und umfasst mit der Linken Eurydikes Körper, doch hebt er Viola und Bogen nicht mehr ganz so triumphierend empor wie im Vorentwurf. Dafür spitzt sich die Situation – in engem Anschluss an Vergil – nun noch mehr zu durch die Zusatzfigur des kleinen Amor, der, am äußersten Ende einer von rechts herüberziehenden, unheilvoll dunklen Wolkenbank, mit verbundenen Augen über Orpheus flattert (Symbol für Blindheit und Unzurechnungsfähigkeit jenes Zustandes, den Cicero als "maxima perturbatio animi" bezeichnet; *Tusc.* 4, 68ff.) – in der Kunsttradition ein neuer 'fruchtbarer Augenblick' (Typ a; Abb. 6). In diesem letzten kritischsten Moment blickt Orpheus zwar noch hinüber zu dem emporzüngelnden Cerberus und in Richtung von Pluto und Proserpina, die inmitten ihres höllischen Gefolges (Furien?) den Vorgang beobachten; doch im nächsten Augenblick wird ihn der kleine blinde Gott veranlassen, sich zu der Geliebten zurückzuwenden ("cum subita incautum dementia cepit amantem", 488, vgl. "victusque animi respexit", 491). Eurydike erkennt die Bedrohung; denn ihr Blick geht nun bereits empor zu Amor, und sie hebt ihre linke Hand abwehrend in seine Richtung. Wenig später wird sich dieselbe Geste als schreckhaft emporgehobener Arm gegen Orpheus richten ("illa 'quis et me' inquit 'miseram et te perdidit, Orpheus, quis tantus furor?'", 494f.), und aus ihrer schon jetzt labilen Haltung wird sie im nächsten Augenblick nach unten zurückgleiten, kaum dass Orpheus sie angesehen hat. Von der Malperspektive her ist die brillante Szene, nun noch stärker von unten her gesehen, realisiert mit leuchtenden Farben und ungemein präzisiertem Gefühl für perspektivische Raumtiefe (auch dank der stärkeren Auflösung der Wolkenformationen am Himmel) – der früheste Beleg für die ungeahnten Möglichkeiten eines Tiepolo im Blick auf große Raummalerei, wie sie Jahrzehnte später in der Würzburger Residenz und im Palacio Real zu Madrid ihre Vollendung erreichen wird.

(D 6ab) Das früheste Hauptwerk des größten klassizistischen Bildhauers Italiens, Antonio Canova (1757-1822), zwei selbständige, mit Sockel überlebensgroße Steinstatuen, *Eurydice* (c.1773-75)³¹ und *Orfeo* (c.1775-

³¹ H. 203: Venezia, Museo Correr: *L'opera completa del Canova*, Milano 1981, no. 5; D. Licht: *Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur*, München 1983, 152, 153 (Detail); G. C. Sciolla: *Antonio Canova*, Herrsching 1989, 18*, 19*; *Antonio Canova*, AK Venezia, Museo Correr/Possagno, Gipsoteca 22.3.-30.6.1992, 28.215-217 no.117 (mit Details).

76)³², ursprünglich geschaffen für die Villa Falier in Casella d'Asola/Veneto, bilden in ihrem noch spätbarocken Pathos zusammen eine Gruppe, die als 'fruchtbaren Augenblick' Eurydikes Höllenfahrt wählt (Typ e): die hochdramatische Situation, in der nach Orpheus' fatalem Umsehen die höllischen Mächte seine Gattin zu verschlingen beginnen. Eurydike, fast nackt, sinkt mit offener Körperhaltung nach hinten zurück, Schmerz und Enttäuschung im Blick, Resignation in der Geste der linken Hand. Hinter ihr züngeln schon starke Flammen empor, über Schenkel und Unterleib huschen feine Flammenzungen; aus den Flammen taucht eine dämonische Hand auf, umklammert Eurydikes rechtes Handgelenk und zieht sie ins Reich der Schatten zurück – in der Bildtradition ganz singuläre Details. Die Sockelinschrift ist ein präziser Hinweis auf die literarische Vorlage: "quis et me miseram et te perdidit, Orpheu?" (vgl. *Georg.* 4, 494); und man kann sich sehr wohl auch die übrige Monodie der Vergilischen Heroine im leicht geöffneten Munde von Canovas bühnenreif agierender Euridice vorstellen (495-498):

quis tantus furor? en, iterum crudelia retro
fata vocant, conditque natantia lumina somnus.
iamque vale! feror ingenti circumdata nocte
invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas.

Nach der Sockelinschrift zu Canovas Orpheusstatue ("omnis effusus labor" zitiert Vergils lapidaren Kommentar *Georg.* 4, 491f. zu Orpheus' Umblicken) und nach dem weiteren Vergiltext (499ff.) dürfte auch hier Orpheus zu Eurydike hingeblickt haben (Abb. 7)³³, und das Entsetzen in Blick, Kopfhaltung, Armhaltung und sonstiger Körpersprache galt ihrem schaurigen Abgang, der unwiderruflichen Trennung. Orpheus blickte also über seine rechte Schulter zu ihr hin, mit Entsetzen über seine Fehlleistung, unfähig, noch etwas zu sagen (wie bei Vergil), unfähig sogar (gegen Vergil), nach der Schwindenden zu fassen ("neque illum / prensantem nequiquam umbras et multa volentem / dicere praeterea vidit", 500-502). Die andere Möglichkeit, beide Statuen zueinander zu gruppieren, ist für Canova bei seinem eindeutigen Vergilrückgriff noch nicht gegeben: Orpheus hätte sich nach seinem fatalen Blick zu Eurydike hin gleich wieder von ihr abwenden können, in dem ebenso verzweifelte wie unsinnigen

³² H. 203: Venezia, Museo Correr: *L'opera completa*, wie Anm. 31, no. 6 Tf. 1*; Licht, wie Anm. 31, 152. 154 (mit Details); AK (1992), wie Anm. 31, 44, 219-221 no. 118 (mit Details). Kleinere Marmorfassung 1777 (H. 140; St. Petersburg, Ermitage: *L'opera completa*, wie Anm. 31, no. 7; *Canova all'Ermitage*, AK Roma, Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli 1991, 70-75 (mit Details).

³³ Ensemble beider Statuen: M. Murano/P. Marton: *Villen in Venetien*, Köln 1996, 107; G. Romanelli (Hg.): *Venedig. Kunst und Architektur*, Köln 1997, 800/1*.

Versuch, den Blick gleichsam zu 'stornieren'; dann würde sein sichtliches Entsetzen dem eigenen Tun gelten (Motto: 'wie konnte ich nur!') – eine neue geniale Lösung, die erst Rodins Marmorgruppe realisiert (F 4).

d. Einzelentwürfe aus Klassizismus und Romantik

(E 1) Belege des Themas im Klassizismus sind selten³⁴, schon weil weder Vergil noch Ovid dem neuen Ruf 'zurück zu den griechischen Originalgenies!' genügen; diese einseitige Tendenz lockert sich erst wieder im 19. Jahrhundert. Die kleine Bleistiftzeichnung *Orphée et Eurydice* (c.1820; Abb. 8)³⁵, als Spätwerk des französischen Klassizisten Jacques-Louis David (1748-1825) einem Zyklus mythischer Paare (Phaedra-Hippolytos nach Euripides' Tragödie *Hippolytos*; Hektor-Andromache nach Homers *Ilias*; Dido-Aeneas nach Vergils *Aeneis*; Telemach-Eucharis nach Fénelons *Télémaque*) zugehörig, stellt den innigen Abschied des Paares (Typ d) in einer rührend-sentimentalen Szene dar, schon an der Grenze zur Biedermeierlichkeit. Eurydike (links, in klassizistischer Profilansicht) wendet sich dem Gatten liebevoll zu, nimmt ihn mit der Rechten beim Kinn (ein Zitat nach Ingres' Gemälde *Thétis et Jupiter* 1811)³⁶ und legt ihm die Linke von hinten um den Hals. Orpheus, mit Leier in der Linken und lorbeer-geschmückt, neigt ihr wohlwollend den Kopf zu, den Blick zugleich zum Betrachter. Von Davids früherem Gemälde *Les Adieux de Télémaque et Eucharis* (1818)³⁷ unterscheidet sich die Zeichnung nur in Details (Lanze statt Leier, Gurt des Jagdhorns statt Lorbeergirlande, leicht divergierende Armstellungen), was das klischeehaft Konventionelle in beiden Entwürfen unterstreicht.

(E 2) Durch seinen romantischen Grundcharakter gewinnt das Thema neue Beliebtheit in der europäischen Romantik; dabei verschiebt sich das bislang so ausgewogene Gleichgewicht der literarischen Hauptquellen Vergil und Ovid seit etwa 1780 eindeutig (und mit unwiderruflicher End-

³⁴ Die eigenartige Verbindung von Klassizismus (halblinks die Lichtgestalt Orpheus, nach Canovas Marmorfigur D 6b und dem *Apoll von Belvedere*) und Romantik (rechts Eurydike, im Halbdunkel von einem Höllengeist entrückt) zeigt das Gemälde *Orphée et Eurydice* (c.1790?) des Elsässer Künstlers Martin Drölling (1752-1817): Dijon, Musée Magnin: Dia*.

³⁵ 14x20; Gent, Museum voor Schone Kunsten: AK *Orphée* (1994), 140 no. 39.

³⁶ 327x260; Aix-en-Provence, Musée Granet: R. Rosenblum: *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, London 1947 (Ndr. 1985), 85*; *Tout l'œuvre peint de Ingres*, Paris 1984 (OA Milano 1968), no. 67a Tf. 21*.

³⁷ 87x103; Malibu, Getty Museum: A. Schnapper, Antoine: *J.-L. David und seine Zeit*, Würzburg 1981, 296; *The J. Paul Getty Museum. Handbook of the Collections*, Revised Edition, Malibu, Getty Museum 1988 (Ndr. 1991), 122*; *Meisterwerke im J. Paul Getty Museum: Gemälde*, Los Angeles 1997, 89*.

gültigkeit bis in die Kunst der Moderne) zugunsten der *Metamorphosen*. Angelika Kauffmann (1741-1807), die bedeutendste Malerin des Frühklassizismus, hatte in ihrer Londoner Zeit (1768-1781) neben den neuen Themen der heroischen *Ilias* auch schon früh Stoffe aus der 'romantischen' *Odyssee* behandelt³⁸, was durchaus den Tendenzen der englischen Frühromantik entgegenkam. Mehrere Bildentwürfe zum Orpheus-Eurydike-Mythos sind nur noch aus Kupferstichen bzw. Zitaten der Kleinkunst fassbar.³⁹ So zitiert eine Déjeunerkanne der Wiener KKPM (Siegfried Peger) c. 1802⁴⁰ ein früheres Kauffmann-Gemälde zum Thema, dessen expressiver Grundcharakter für die romantische Malerei fruchtbar wurde: Orpheus, bis auf einen roten Umwurf nackt, schreitet aufrecht nach links, den Blick zu Eurydike zurückgewandt, mit einer eher resignierenden Geste seiner Linken. Die Gattin, in weißbläuliche Gewänder gehüllt und halbverschleiert, streckt hochpathetisch beide Arme empor in seine Richtung aus, während sie sich von hinten bereits des Zugriffs dreier bräunlicher Höllengeister (ohne dämonische Details) erwehren muss, die sie unerbittlich in die Unterwelt zurückholen (Typ e). Da die Szene noch im (Halb)Dunkel des Aufstiegs spielt, liegt Ovid als Anregung näher.

(E 3) Eine kleine Gouache (c. 1810)⁴¹ des französischen Klassizisten Anne Louis Girodet-Trioson (1767-1824) zeigt vorn groß und dominierend den lorbeerbekränzten Sänger mit weißer Gewandung und nacktem Oberkörper, die Leier im linken Arm, wie er den ausgestreckten rechten Arm nach hinten bewegt, unsicher suchend. Der Hintergrund erklärt seine Verunsicherung: im Dunkel links folgt ihm Eurydike, die besorgt nach vorn schaut, als ahne sie schon: im nächsten Augenblick wird er sich umdrehen, und ihr Schatten muss ins Totenreich zurückfallen. Ganz rechts, am Ende eines langen dunklen Ganges, liegt der Ausgang zur Oberwelt, das ersehnte Ziel. Das Bild wählt denselben 'fruchtbaren Augenblick' wie die Tiepolo-Entwürfe (D 5ab; Typ a), allerdings ohne deren hohe inhaltliche Konsequenz und künstlerische Intensität zu erreichen, die sich auch aus

³⁸ Dazu U. Reinhardt, 'Angelika Kauffmann und Homer', in: *Jahrbuch Vorarlberger Landesmuseumsverein – Freunde der Landeskunde* 144, 2000, 131-198.

³⁹ (a) Orpheus vor Pluto/Proserpina: Déjeunerplatte Wien, KKPM (Siegfried Peger) c. 1802. Berlin, KGM: Dia*. (b) Aufstieg von Orpheus/Eurydike (nach der Oper *Orfeo ed Euridice* von Chr. W. Gluck): Kupferstich Thomas Burke 1782: *Angelika Kauffmann und Rom*, AK Roma, Accademia Nazionale di S. Luca u. a. 1998, 220; Grisaille-Porzellanteller (Berlin, KPM) 1803-13. Berlin-Charlottenburg, Belvedere: Dia*/Porzellandose (Worcester, Chamberlain's Factory) c. 1820. London, Victoria & Albert Museum: Dia*.

⁴⁰ Berlin, KGM 1990, 27: Dia*.

⁴¹ 28x19: Montargis, Musée Girodet: AK *Orphée* (1994), 143 no. 44.

dem engen Anschluss an Vergil ergab, während hier eher die von Ovid vorausgesetzte Situation vorliegt (*Met.* 10, 55-57).

(E 4) Der französische Maler Pierre Lacour (1745-1814) gestaltet in seinem romantischen Schauergemälde *Orphée perdant Eurydice* (1802)⁴² die Trennung des liebenden Paares (Typ e) als Drei-Figuren-Gruppe mit starken Hell-Dunkel-Effekten und ausdrucksvoller Komposition. Rechts schreitet die helle Gestalt des Orpheus (mit nacktem Oberkörper und gelbem Gewand) in Richtung Oberwelt, die am Ende eines langen dunklen Ganges sichtbar wird; sein linker Arm (an dem die Leier hängt) weist schon in diese Richtung zum Bildrand. Allerdings verrät der theatralisch zum Abschied erhobene rechte Arm den Umschwung der Situation: er hat eben den Blick zurückgewandt zu der ebenso hellen Gestalt Eurydikes (mit weißer Gewandung, nackten Armen und unübersehbarem Dekolleté). Die junge Frau hebt verzweifelt beide Arme in seine Richtung und versucht, zu ihm emporzublicken; doch ein schauriger Höllendämon (mit dunklem Inkarnat, hagerer Gestalt und Fledermausflügeln) nimmt ihr mit einem sich bogenförmig bauschenden, flammend roten Tuch den Blick nach oben, drängt die ins Bodenlose Sinkende nach unten ab. Im Dunkel des linken Bildrands erscheint schemenhaft ein weiterer Flügeldämon; am unteren Bildrand schnaubt ein mittelalterlicher Cerberusdrache sein Feuer gegen Orpheus empor. Die pathetische Dramatik des Bildes entspricht (im Anschluss an Ovid) den Barockentwürfen von Padovanino / Volterrano (D 2/4) wie auch der Vorgabe von Angelika Kauffmann (E 2); doch die romantischen Schauereffekte sind eindeutig des Guten zuviel.

(E 5) Die lavierte Kreidezeichnung *Orphée perd Eurydice pour la deuxième fois* (1804; Abb. 9)⁴³ aus einem Metamorphosen-Illustrationszyklus des elsässischen Künstlers Benjamin Zix (1772-1811) verzichtet auf solche Schauereffekte und reduziert sich ganz auf die Trennung des Paares (Typ e). Vor pechschwarzem Hintergrund rechts, schemenhaft erkennbaren Felsformationen links und dem Ausgang zur Oberwelt am oberen Bildrand (entsprechend Ovid) sinkt die fast nackte Lichtgestalt Eurydikes, beide Arme erhoben, den Kopf mit dem schmerzvollen Gesicht schräg nach oben zu Orpheus zurückgewandt, nach unten in ein bodenloses Dunkel. Orpheus, im Halbschatten über ihr, das angewinkelte rechte Knie auf eine Felsrippe gestützt, mit dem linken Fuß auf einer Felsabsatz stehend, den rechten Arm steil erhoben (Entsetzensgestus), den linken horizontal

⁴² 48x58: Bordeaux, MBA: AK *Orphée* (1994), 139* no. 37.

⁴³ 54x42: Strasbourg, MBA, Cabinet des Estampes et Dessins: AK *Orphée* (1994), 145 no. 50.

ausgestreckt, kann sie nicht mehr halten. Das recht gekünstelte Schweben beider Figuren zeigt in seiner dekorativer Theatralik eine gewisse Nähe zum Choreographischen (etwa im modernen Eiskunstlauf); die Hell-Dunkel-Romantik erinnert ebenso an gleichzeitige Bilder von Heinrich Füßli (1741-1825)⁴⁴ wie die biedermeierlichen Gesichter (als offenbar unvermeidliches Zeitkolorit).

e. Einzelentwürfe des Fin de siècle

(F 1) Frederick Lord Leighton (1830-96), englischer Historienmaler zwischen Präraffaeliten und Victorianern, überrascht in seinem Gemälde *Orpheus and Eurydice* (1864; Abb. 10)⁴⁵ mit einer neuen, etwas überspannten Bildvariante zu Typ e (ohne Entsprechung bei Vergil/Ovid): der rotgewandete, lorbeerbekränzte Orpheus wendet sich, indem er seinen Kopf nach rechts oben zurücknimmt, in einer Mischung aus Schmerz und Entsagung ab, da ihm Endgültigkeit und Unvermeidlichkeit des Abschieds bewusst sind; entsprechend die entschieden abwehrende, für einen unbefangenen Betrachter fast rüde wirkende Aktion seines starken rechten Arms und der großen, leicht abgewinkelten Hand gegen die mit weißem Inkarnat und Gewandung eher zart wirkende Eurydike. Die junge Frau erhebt das umschattete Gesicht sehnsuchtsvoll zu ihm, sucht mit dem rechten 'Schwanenarm' seinen Hals liebevoll zu umfassen und klammert sich mit der Linken an sein rotes Gewand vor der Brust – letztlich vergeblich. Die hochpathetische, fast skurrile Bildidee fand m. W. keine Nachfolger.

(F 2) Edward Burne-Jones (1833-98), der bedeutendste Maler der victorianischen Zeit, beschäftigte sich zwischen 1872 und 1875 intensiv mit dem Orpheusmythos (im Anschluss an Ovid). Ergebnis war ein Zyklus von zehn Bleistiftzeichnungen, die später für die farbige Bemalung der Vorderseite des Graham Piano verwendet wurden (1879/80).⁴⁶ Unter die-

⁴⁴ Füßlis unkonventioneller Beitrag zum Thema ist die romantisch-expressive Federzeichnung *Eurydike beim Verlassen des Totenreiches von Hades dem Orpheus entrissen* (19x19, 1780/85. Winterthur, Coll. Reinhart): Johann Heinrich Füßli, *Das verlorene Paradies*, AK Staatsgalerie Stuttgart 1997/98, 126.

⁴⁵ 127x109: London, Leighton House: J. A. Kestner, *Mythology and Misogyny. The Social Discourse of Nineteenth Century British Classical-Subject Painting*, Madison/Wisconsin 1989, 188; Ch. Newall, *The Art of Lord Leighton*, London 1990, 49*; A. R. Hope Moncrieff: *The Illustrated Guide to Classical Mythology*, London u. a. (BCA) 1992, 56; Frederic Lord Leighton, *Eminent Victorian Artist*, AK Royal Academy of Arts, London 1996, 30.

⁴⁶ England Pb: M. Harrison/B. Waters: *Burne-Jones*, London 1989, 127 (mit Details); *Burne-Jones. Dal preraffaellismo al simbolismo*, AK Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna 1986, 224; Ch. Wood: *The Life and Works of Sir Edward Burne-Jones* (1833-1898). London 1998 (Ndr. 1999), 80*.

sen geschmackvollen, sich durch viel Einfühlungsvermögen für die literarischen Vorgaben und Sinn für Ästhetik auszeichnenden Entwürfen schildert das Zwei-Figuren-Medaillon *The Regained Lost* (Abb. 11)⁴⁷ die Situation des fatalen Umblickens (Typ b) und zugleich die unmittelbar anschließende Konstellation von Abschied/Trennung (Typ d/e) zwischen Orpheus (rechts) und Eurydike (links) als schmerzvolles Ringen miteinander und fast verzweifelter Sich-Losreißen voneinander. Dennoch wird die Darstellung des an sich so dramatischen Geschehens im dekorativen Kreisschema unter Vorwegnahme von Elementen des späteren Jugendstils zum ästhetischen Genuss, ganz anders als bei Leightons exzentrischem Gemälde (F 1). Kein anderer Bildbeleg wird dem Ovidtext "brachiaque intendens prendique et prendere certans" (*Met.* 10, 58) in höherem Maße gerecht; auch die Lokalisierung auf den letzten Stufen vor dem rechts schon sichtbaren Ausgang zur Oberwelt entspricht der bei Ovid vorausgesetzten Situation (10, 55).

(F 3) George Frederick Watts (1817-1904), ein weiterer bedeutender Maler der victorianischen Epoche, steigert in seinem dekorativen, in mehreren Versionen vorliegenden Gemälde *Orpheus and Eurydice* (1872-77/1880-90)⁴⁸ das dramatische Geschehen von Abschied und Trennung (Typ d/e) – was z. B. der Vergleich mit Padovaninos ausgewogenem Entwurf (D 2) verdeutlicht – ins Hochpathetische (an der Grenze zur Übertreibung, etwa in der Übersteigerung der gebogenen Haltung des Orpheus durch die raffinierte Bogenkomposition vom äußersten Haar Eurydikes oben bis zu ihrem äußersten Gewandsaum unten). Die Hauptpersonen sind mit raffinierten Körperdrehungen in manieristischer Technik geradezu vollplastisch ins rechte Licht gerückt (speziell Version b/c); der fast nackte Orpheus (mit vitalem Inkarnat und muskulöser Statur) umfasst vergeblich, sich herabbeugend, die nach rechts ins Todesdunkel zurück-sinkende Eurydike (mit blassem Inkarnat und schlaff herabhängendem linkem Arm). Obwohl die Szene vom Hintergrund her nicht genauer loka-

⁴⁷ 24x24: Oxford, Ashmolean Museum: AK (1986), wie Anm. 46, 167; Reinhardt (1997), 92. Ähnlich eindrucksvoll sind das künstlerisch, stilistisch und ikonographisch entsprechende Zwei-Figuren-Medaillon mit Eurydike in den Armen des Orpheus nach dem Schlangenbiss (AK 1986, 167; Reinhardt (1997), 86) und das Medaillon mit Orpheus auf dem Weg in die Unterwelt (AK 1986, 167; Reinhardt (1997), 90); Gesamtliste im Text AK 1986, 166f.

⁴⁸ (a) 65x38, 1872-77. Compton, Watts Gallery, *Der Symbolismus in England 1860-1910*, hrsg. von A. Wilton und R. Upstone. AK Haus der Kunst München 1998, 143*; Radierung (32x27) von John Watkins: AK 1998, 67. (b) c. 1880/90. Aberdeen, Art Gallery: G. Reynolds, *Victorian Painting*, London 1966, Tf. 91*. (c) c. 1880/90. London, Tate Gallery: O. Taplin: *Feuer vom Olymp. Die moderne Welt und die Kultur der Griechen*, Reinbek 1991, 121*.

lisiert wird, entspricht die Situation zwischen den beiden kaum aus dem Dunkel heraustretenden Protagonisten (Version a) dem ovidischen Bericht (*Met.* 10, 55ff.; "et protinus illa relapsa est", 57).

(F 4) Auguste Rodin, bedeutendster französischer Bildhauer des *Fin de siècle* und mit Antoine Bourdelle und Aristide Maillol einer der Väter der modernen Plastik und Skulptur, erschließt für seine Marmorgruppe *Orphée et Eurydice sortant de l'enfer* (c.1893)⁴⁹, die später auch als Einzelerlement in seiner monumentalen *Porte de l'Enfer* erscheint, mit untrüglichen künstlerischem Instinkt eine letzte Möglichkeit des 'fruchtbaren Augenblicks' (Typ c), die schon bei entsprechender Gruppierung der zwei Einzelstatuen Canovas (D 6ab) möglich gewesen wäre: die Phase unmittelbar nach dem fatalen Umdrehen (vgl. auch schon B 3). Von links bzw. vorn gesehen (Abb. 12), wird das liebende Paar durch die riesige unbehauene Felsformation des Hintergrunds (als Szenerie beim Aufstieg aus der Unterwelt) fast erdrückt; doch noch gehen beide in derselben Richtung, noch führen sie den ausgestreckten rechten Arm eng aneinander in paralleler Harmonie. Aber der vorausgehende Mann hat schon seine linke Hand an den leicht nach vorn gesenkten Kopf gelegt, als wolle er so sein unmittelbar vorangehendes Fehlverhalten ungeschehen machen. Er verdeckt sein Gesicht, als wolle er den Blick verschließen vor der unabwendbaren neuen Realität, die sich im seitlichen Blickwinkel allzu deutlich erschließt: Eurydikes Kopf geht schon resignierend leicht nach hinten zurück; ihr linker Arm sucht den Gatten vor ihr noch zu fassen, doch verliert die Bindung zu ihm: ein massiver Felsblock stellt sich ihrem noch voranschreitenden linken Bein in den Weg, zurückweisend und trennend. Rodin realisiert das dem Mythos zugrundeliegende 'Symbol', die Grundidee der menschlichen Tragödie zwischen Liebe und Tod, ohne unmittelbare Entsprechung zu den antiken Quellen in einmaliger Eindringlichkeit. Keine andere Darstellung des Themas – das antike Drei-Figuren-Relief (A 1) ausgenommen – scheint mir auch nur annähernd so erschütternd.

⁴⁹ 127: New York, Metropolitan Museum of Art: W. R. Agard: *Classical Myths in Sculpture*, Madison 1951, Abb. 71; R. Descharnes: *Auguste Rodin*, Paris 1967, 203*; *La Sculpture Française au XIXe Siècle*, AK Paris, Grand Palais 1986, 100-101 no. 36; Wegner (1988), 215f.; M. Laurent, *Rodin*, Köln 1989, 118; *Rodin. Eros und Kreativität*, AK Kunsthalle Bremen 1991/92, no. 29; W. Storch (ed.): *Mythos Orpheus. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann*, Leipzig 1997 (Reclam-Bibliothek 1590), 1; T. Marlow: *Rodin*, London 1998, 88*; M. von Albrecht: 'Metamorphose in Raum und Zeit. Vergleichende Untersuchungen zu Rodin und Ovid', in: *Rom: Spiegel Europas. Das Fortwirken antiker Texte und Themen in Europa*, Tübingen 2. Aufl. 1998, 517-568, hier 535f. (Abb. 537); Reinhardt (2001), 114 (mit Tf. 22ab).

f. Ausblick auf die Moderne

Rodins *chef d'œuvre* entstand an der Schwelle des 20. Jahrhunderts, in dessen sich zunehmend in Einzeldisziplinen auflösendem kulturellem Gesamtkontext die Faszination gerade dieses Themas gleichwohl ungebrochen blieb, sei es in der Literatur (z.B. Rainer Maria Rilke, Oskar Kokoschka, Jean Cocteau, Jean Anouilh)⁵⁰, sei es in Musiktheater und Film (z.B. Jean Cocteau, *Orphée* 1949, *Le Testament d'Orphée* 1960; Marcel Camus, *Orfeu Negro* 1959)⁵¹, sei es in der Bildenden Kunst, in der u.a. Charles Ricketts (Bronzegruppe c.1905), Antoine Bourdelle (Fresko 1912/13), Oskar Kokoschka (Gemälde 1917), Ker-Xavier Roussel (Gemälde c. 1924), Jean Cocteau (Pastell 1925, Tapisserie 1948 u.a.), Gert H. Wollheim (Gemälde 1946/1952), Gerhard Marcks (Holzschnitt-Zyklus 1947), Gilbert Franklin (Bronzegruppe 1959-63)⁵², Marc Chagall (Gemälde 1977), Marlene Neubauer-Woerner (Bronzerelief-Zyklus 1978) und Robert Ederer (Rilke-Illustrationen 1979) den alten Mythos kreativ in eine neue Zeit umgesetzt haben.⁵³

Literaturverzeichnis

a. Übersicht:

- Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart ⁸1992, 603-608 (Kröners Taschenausgabe 300): literarische Gesamttradition.
- Grant, M. / Hazel, J.: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München 1980 (dtv 3181) s. v. 'Orpheus'.
- Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien ⁸1988, 372-380: Gesamttradition.
- Krauss, Heinrich/Uthemann, Eva: *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei*, München 1987, 53-55: neuere Bildtradition.
- LIMC: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* IV (1988) s. v. 'Eurydike' I, 98-100 (Gerda Schwarz); ebd. s. v. 'Hades/Pluto', 367-394, 394-406 (Ruth Lindner u. a.); VII (1994) s. v. 'Orpheus', 81-105 (Maria-Xeni Gareizou).
- Les Métamorphoses d'Orphée*, Ausstellungskatalog [AK *Orphée*] Tourcoing, Musée des Beaux-Arts 1994/95 (u. a.): neuere Bildtradition, zahlreiche Abbildungen.

⁵⁰ Dazu Wegner (1988), 217-219; Reinhardt (2001), 122-122.

⁵¹ Dazu der Beitrag von Thomas Koebner in diesem Band (XXX-XXX).

⁵² *Orpheus Ascending* (Drei-Figuren-Gruppe): Providence, University (Hinweis von Peter Grau, München/Eichstätt).

⁵³ Dazu ausführlich Reinhardt (2001), speziell 105f., 107f., 113-120.

- Moormann, Eric M./Wilfried Uitterhoeve: *Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*, Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe 468), 512-521: Gesamttradition.
- Reid, Jane Davidson: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, Oxford, New York 1993, 773-801, spez. 783-797: neuere Gesamttradition.
- Riedweg, Christoph: 'Orfeo', in: *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società*, Salvatore Settis (ed.), vol. 2: *Una storia greca, 1. Formazione*, Torino 1996, 1251-1280: substantielle Einführung.
- Schondorff, Joachim (Hrsg.): *Orpheus und Eurydike. Poliziano, Calderon, Gluck, Offenbach, Kokoschka, Cocteau, Anouilh*, München, Wien 1963: literarische Haupttexte.
- Wegner, Max: 'Orpheus. Ursprung und Nachfolge', in: *Boreas* 11, 1988, 177-225: Gesamttradition.
- b. Einzelaspekte:**
- Buck, August: *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Krefeld 1961.
- Döring, Jörg: *Ovids Orpheus*, Basel 1996 (nexus 35).
- Faietti, Marzia/Oberhuber, Konrad (edd.): *Humanismus in Bologna 1490-1510*, Ausstellungskatalog Wien, Albertina 1988.
- Gizzi, Corrado (ed.): *Signorelli e Dante*, Ausstellungskatalog Casa di Dante in Abruzzo 1991.
- Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300-1550*, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art, New York (u. a.) 1986.
- Hofmann, Heinz: 'Orpheus', in: Hofmann, Heinz (Hg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen 1999, 153-198.
- Kanter, L. *Luca Signorelli*, Orvieto, Briziuskapelle. Firenze 1982.
- Kosinski, Dorothy M.: *Orpheus in Nineteenth-Century Symbolism*, Ann Arbor : UMI 1989.
- Maier, Friedrich: *Europa – Ikarus – Orpheus. Abendländische Symbolfiguren in Ovids Metamorphosen*, bearb. von F. Maier, Bamberg 1998.
- Reinhardt, Udo: 'Orpheus und Eurydike – Bilder zum Text', in: *Der Altsprachliche Unterricht* 3, 1997, 80-96.
- Reinhardt, Udo: *Ovids Metamorphosen in der modernen Kunst*, Bamberg 2001.
- San Juan, Rosa Maria: *The Legend of Orpheus in Italian Art 1400-1530*, Diss. Univ. London 1983.
- Scavizzi, Giuseppe: 'The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400-1600', in: John Warden (Hg.), *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto, Buffalo, London 1982 (Ndr. 1985), 111-162.
- Schmidt-Berger, Ute: 'Metamorphosen des Orpheus. Eine Leitgestalt europäischer Kulturgeschichte in einem fächerübergreifenden Projekt', in: *Der Altsprachliche Unterricht* 4+5, 1995, 128-162.

- Schoeller, Felix M.: *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, Diss. Freiburg 1969.
- Schuchhardt, Walter Herwig: *Das Orpheus-Relief*, Stuttgart 1964.
- Sello, Gottfried: 'Orpheus – sein Gesang geht nie zu Ende', in: *ART* 9, 1990, 98-104.
- Walther, A.: *Von Göttern, Nymphen und Heroen. Die Mythen der Antike in der Bildenden Kunst*, Leipzig 1993.
- Warden, John (Hg.): *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto, Buffalo, London 1982 (Ndr. 1985).
- Wöhrmann, Jürgen: 'Ein für alle Male ist Orpheus, wenn es singt. Eine mythisch-mythologische Gestalt in Text und Bild', in: *Der Altsprachliche Unterricht* 3, 1997, 21-35.

Abbildungen



(1) Römische Marmorkopie nach attischem Drei-Figuren-Relief c.420/400. Napoli, Museo Archeologico Nazionale



(2) Baldassare Peruzzi, Fresko 1511/12. Roma, Villa Farnesina (Stanza del Fregio)



(3) Luca Signorelli, Grisaillefresko c.1503.
Orvieto, Duomo (Cappella di San Brizio)



(4) Peter Vischer der Jüngere, Messingplakette c.1516/20.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe



(5) Baldassaro Franceschini (Il Volterrano), Gemälde c.1640.
Firenze, Collezione Pucci



(6) Giovanni Battista Tiepolo, Deckenfresko 1724/25.
Venezia, Palazzo Sandi (Salone).



(7) Antonio Canova, Steinstatuen 1773-75 bzw. 1775/76.
Venezia, Museo Correr.



(8) Jacques-Louis David, Bleistiftzeichnung c.1820.
Gent, Museum voor Schone Kunsten



(9) Benjamin Zix, lavierte Kreidezeichnung 1804.
Strasbourg, MBA, Cabinet des Estampes et Dessins.



(10) Frederick Lord Leighton, Gemälde 1864. London, Leighton House



(11) Edward Burne-Jones, Bleistiftzeichnung 1872-75.
Oxford, Ashmolean Museum



(12) Auguste Rodin, Marmorgruppe c.1893.
New York, Metropolitan Museum of Art.

Orpheus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Eine vorläufige Untersuchung.

Elisabeth Schröter

Herrn Kollegen Prof. Dr. Dethard von Winterfeld
zum 19. August 2003 in Dankbarkeit gewidmet

Die mythische Gestalt des Sängers und Kitharaspieblers Orpheus, der durch seine Kunst sowohl die rohen, in Wäldern hausenden Menschen als auch die wilden Tiere und die Natur, die Bäume, Flüsse, Steine und darüber hinaus die Mächte der Unterwelt bannte, gehörte erstaunlicherweise nicht unbedingt zu den in der Malerei und Skulptur der Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts vorrangig dargestellten Themen, wie dies zum Beispiel ganz anders für Herkules der Fall ist. Dieser Eindruck ergibt sich zumindest aus den Nachschlagewerken zum "Nachleben" der antiken Götter- und Mythenwelt, wonach sich nach der Masse des dort zusammengetragenen Bildmaterials Orpheusdarstellungen erst in der Zeit nach 1600 zu häufen scheinen und sodann bis in das 20. Jahrhundert ständig zunehmen.¹

Mit Orpheusdarstellungen in der Kunst der Renaissance haben sich Konrat Ziegler, der Verfasser des fundamentalen Orpheusartikels in *Pauly-Wissowas Realencyclopädie*², und ferner Giuseppe Scavizzi beschäftigt, der überblicksartig in großen Zügen eine Anzahl bekannter Orpheusdarstellungen der italienischen Renaissance zusammenstellt.³ Der klassische Archäologe Max Wegner verfolgt in einem 1988 erschienenen Aufsatz die Orpheusthematik von der griechischen Antike bis in das 20. Jahrhundert und weist dabei gelegentlich auf Darstellungen des Kitharöden in den späteren Epochen hin.⁴ Die kunsthistorische, 1994 veröffentlichte Kölner Dissertation von Hannelore Semmelrath behandelt bestimmte, auf mythographischen Überlieferungen basierende Orpheusdarstellungen der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts.⁵ Eine umfassendere Untersuchung, in der die recht verschiedenen Überlieferungs- und Bedeutungsstränge sowie die Bildtypen des Orpheusthemas in Mittelalter und Renaissance systematisch gesammelt und analysiert worden wären, gibt es

¹ Reid/Rohmann (1993), 773-801. – Hunger (⁸1988), 372-380. – Pigler (1956), 184-189. – Winternitz (²1997), 1100-1103 (Renaissance). – Unergiebig: *Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike* 9 (2000), 54-58 (ohne Verf.). – Als Stichwort ist Orpheus nicht erfasst in: *Der Neue Pauly, Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte* 3 (2001).

² Ziegler (1939), 1200-1316. – Ders. (1950), 239-256.

³ Scavizzi (1982), bes. 158-162.

⁴ Wegner (1988), 177-225.

⁵ Semmelrath (1994).