



(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 Kitharaspieles 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 (⁶1988), 372-380. – Pigler (1956), 184-189. – Winternitz (²1997), 1100-1103 (Renaissance). – Unergigbig: *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).

freilich, soweit zu sehen, bisher immer noch nicht. Der Straßburger Ausstellungskatalog *Les Métamorphoses d'Orphée* von 1995 stellt auswahlsweise und keinesfalls repräsentativ Orpheusdarstellungen von der Antike bis in die Jetztzeit zusammen, lässt freilich, wie die meisten eben genannten Autoren, das Mittelalter außer acht.⁶

Vergleichsweise besser erforscht sind die literarischen Überlieferungen und Interpretationen des Orpheusthemas in Mittelalter und Neuzeit. Für das Mittelalter sind zwei 1963 erschienene Aufsätze von Klaus Heitmann grundlegend⁷, die auch durch das 1970 publizierte Buch *Orpheus in the Middle Ages* von John Block Friedman nicht überholt worden sind.⁸ Wichtig sind ferner die Arbeiten von Friedrich Ohly, der sich mit dem typologischen Vergleich von Orpheus mit Christus und David beschäftigt.⁹ Über die Orpheusthematik im Kreis des Florentiner Neuplatonikers Marsilio Ficino handeln mehrere Untersuchungen, von denen die Pionierarbeiten von D. P. Walker¹⁰ und August Buck¹¹ hervorzuheben sind. Dass das Orpheusthema an sich in jüngster Zeit interdisziplinär auf großes Interesse stößt, zeigen die aus Tagungen hervorgegangenen Aufsatzbände, die 1982 von John Warden¹², 1993 von Agostino Masaracchia¹³ und 1999 von Heinz Hofmann¹⁴ herausgegeben wurden.

Da für eine Betrachtung der Orpheusdarstellungen in der Epoche der Renaissance das Mittelalter nicht übergangen werden kann, weil es sich vielfach um dieselben antiken Quellen als Ausgangsbasis handelt, beginne ich damit.

I.

Orpheus in der Kunst des Mittelalters.

Selbstverständlich war Orpheus eine stets bekannte Figur. Seinen Ruhm als Sänger, Kitharاسpieler und Dichter sowie als tragisches Opfer seiner Liebe zur Gattin Eurydike verdankte er zunächst den immer gelesenen und kommentierten klassisch-lateinischen Autoren, vor allem Vergil (*Georgica* 4, v. 454-555), Ovid (*Metamorphosen*, Buch 10 und 11) und Horaz (*Oden* I, 12, v. 7-12), der ihn in seiner *Ars poetica* (v. 391-93) außerdem als "vates" und als "sacer interpresque deorum" bezeichnet, der durch die

⁶ AK *Métamorphoses* (1995).

⁷ Heitmann (1963a), 253-294. – Ders. (1963b).

⁸ Friedman (1970).

⁹ Ohly (1995), 473-507, bes. 486ff.

¹⁰ Walker (1953), 100-120.

¹¹ Buck (1961).

¹² Warden (1982).

¹³ Masaracchia (1993).

¹⁴ Hofmann (1999).

Gewalt und die Weisheit (*sapientia*) seines Liedes die Grundlagen der Kultur, der Sprache und der Gesetzgebung schuf.¹⁵ Die Tatsache, dass der Kirchenvater Augustinus in seinem Grundsatzwerk *De civitate Dei* Orpheus als den berühmtesten der drei ältesten griechischen Dichtertheologen, zusammen mit Linus und Musaeus, bespricht und über deren Gesänge sagt, dass diese

neben viel Nichtigem und Verkehrtem hin und wieder auch Bezeugungen des einen wahren Gottes

enthielten, und dass diese Dichtertheologen selbst nicht als Götter verehrt wurden¹⁶, bot, neben weiteren Argumenten, die die musiktheoretische Literatur der Antike und Spätantike über die Bedeutungen des Orpheus als bestem Kitharاسpieler überliefert¹⁷, genügend Stoff für seine Präsenz im Denken der folgenden Zeiten.

Aus dem Hochmittelalter sind mehrere Orpheusdarstellungen bekannt und zeigen ihn in recht verschiedener Gestalt, die kaum einen Bezug zu antiken und spätantiken Orpheusbildern, wie sie die in größerer Anzahl erhaltenen provinzial-römischen Fußbodenmosaiken, Keramikgefäße, Schalen und Flaschen sowie Elfenbeinpyxiden des 4. und 5. Jahrhunderts nach Christus überliefern¹⁸, erkennen lassen. Auf einem Kapitell in der Kathedrale zu Genf, das in die Mitte des 12. Jahrhunderts datiert wird, sitzt die inschriftlich groß als ORPHEUS bezeichnete Knabenfigur in der für zeitgenössische Fidelspieler charakteristischen Haltung da (*Abb. 1*). Er legt sein linkes Bein angewinkelt über das rechte und streicht versonnen vor sich hinblickend mit dem Bogen die Saiten der hochkant an den Körper gedrückten Fidel. Die auf den Ranken des Kapitellschaftes sitzenden Adler wenden sich ihm beidseitig zu und setzen ihre Krallen auf seine Schultern, wodurch die Wirkung seines die Natur bannenden Saitenspieles veranschaulicht worden ist. Ob es sich bei dieser erstaunlichen Orpheusfigur um einen Einzelfall in der Kapitellplastik des 12. Jahrhunderts handelt, ist ein noch offenes Problem.¹⁹ In einem nicht mehr erhaltenen Glasfenster des 12. Jahrhunderts in der Kathedrale zu Lausanne war

¹⁵ Horaz: *Sämtliche Werke*, Lat. und dt. hg. Hans Färber, München 1967, 252f.

¹⁶ Aurelius Augustinus: *De civitate Dei*, Lib. 18, cap. 14, cap. 24. – A. Augustinus: *Vom Gottesstaat*, Buch 11 bis 22, aus dem Lat. übertragen von Wilhelm Thimme, eingeleitet und kommentiert von Carl Andresen, München 1985, 438, 453f.

¹⁷ Ostheimer (1998), 19-35, bes. 19f., Anm. 3.

¹⁸ Schoeller (1969), 31-40, Taf. VIII-X – Wegner (1988), 189 Anm. 56, 58. – *LIMC* VII, 1 (1994), 81-105 (M.-X. Garezou). – AK *Métamorphoses* (1995), 12-31, Abb.

¹⁹ W. Deonna: *La sculpture monumentale de la Cathédrale Saint-Pierre à Genève*, Genf (1949), 114-117, Taf. XIII. Abgebildet ohne Angaben zur Datierung und Literatur bei Bräklings-Gersuny (1975) Titelseite. – Schröter (1977), 274, Taf. 27, Abb. 59.

Orpheus zusammen mit anderen mythischen Repräsentanten der Musik, darunter Arion und Pythagoras, dargestellt.²⁰

Aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist eine weitere, gedanklich höchst komplexe Darstellung des Orpheus bekannt (Abb. 2). Sie befindet sich in einer Illustration der letztlich platonischen, Antike, Mittelalter und Renaissance verbindenden Ideenvorstellung von der Harmonie der Sphären, auf deren Töne die Ordnung des Weltalls beruht, worüber im 12. Jahrhundert die Philosophen und Theologen der sogenannten "Schule von Chartres" in ihren Timaios- und Macrobiuskommentaren handeln. Die große, qualitativ hervorragende Federzeichnung, die einer Handschrift mit dem *Liber pontificalis*, also einem historiographischen Werk, vorangestellt ist, befindet sich in der Stadtbibliothek in Reims und wird in das letzte Drittel des 12. Jahrhunderts datiert und stilistisch dorthin lokalisiert.²¹ Über zwei großen Doppelkreisen spannt sich x-förmig die fast nackte, geflügelte, bärtige, inschriftlich als AER bezeichnete Gestalt der Personifikation der Luft, die auf den geflügelten Häuptern des West- und Südwindes, Zephir und Auster, steht und in den Händen der weit ausgestreckten Arme die geflügelten Köpfe des Nord- und Ostwindes, Aquilo und Eurus, hält. Die Winde routieren im Uhrzeigersinn von Ost nach West um den Außenring, den die Medaillons mit den Büsten der neun namentlich bezeichneten Musen füllen, die als drei Dreiergruppen zwischen den Gliedmaßen des Aer angeordnet sind. Im Innenkreis sitzen drei namentlich bezeichnete antike Vertreter der Musik: Links oben der mythische Arion auf dem Delphin mit einer Fidel und einem Horn, rechts Pythagoras mit einem Hammer, einer Waage und einem Monochord und unten lagert zwischen den Schenkeln des Aer in der Haltung des Nachdenkens als alter, bärtiger Mann Orpheus mit einer Fidel. Er stützt wie ein Philosoph den Kopf in die Hand. Nach bestimmten antiken Quellen erzeugen die Musen jene Töne, nach denen sich die Planeten im Weltall harmonisch bewegen. Martianus Capella (5. Jh. n. Chr.) ordnete in seinem enzyklopädischen, im Mittelalter und Renaissance immer gelesenen und vielfach kommentierten Roman über die *Hochzeit zwischen Merkur und der Philologie* jedem Planeten eine der neun Musen zu. Der Fixstern-

²⁰ Ellen J. Beer: *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*, Bern 1952, 69, Abb. 22 (Schema mit Einzeichnung der Figuren).

²¹ Reims, Bibliothèque Municipale, Ms. 672. – Zuletzt mit vorausgegangener Literatur Schröter (1977), 367-376, II, 300f. Anm. 12-14, Taf. 41, Abb. 104. – Thomas Raff: 'Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonifikationen', in: *Aachener Kunstblätter* 48, 1978/79, 71-218, bes. 144, Abb. 108.

himmel und die Erde wurden hinzugerechnet.²² Als erster, der den Klang der Sphärenharmonie vernahm und sein Saiteninstrument nach den Tonverhältnissen der Planeten stimmte, gilt Orpheus, dessen Leier in Analogie zur Anzahl der Planeten mit sieben respektive neun Saiten bespannt gewesen sein soll.²³ Aus dieser Vorstellung, dass er der erste, zeitlich gedacht älteste Leierspieler gewesen ist, der den Klang der Sphärenharmonie vernahm, mag sich in der Reimser Zeichnung seine Charakterisierung als alt und bärtig erklären, die auch in den folgenden Jahrhunderten bis zum Ende der Renaissance vielfach begegnet (Abb. 6, 7, 16) und gleichberechtigt neben seiner Darstellung als junger Mann existiert. In der Kunst der griechischen und römischen Antike erscheint Orpheus stets als junger, unbärtiger Mann.²⁴

In der Reimser Zeichnung sind als Vertreter der Musik außerdem Arion, der kraft seines Gesanges vor dem Tod im Meer von einem Delphin gerettet wurde, und Pythagoras als der historische Entdecker der harmonischen Tonintervalle dargestellt. Während Orpheus und Arion zusammen mit dem mythischen Kitharöden Amphion bei Martianus Capella im Gefolge der Personifikation der als "Harmonia" charakterisierten "Musica" beschrieben sind, geht die Vorstellung von Pythagoras, der aus den Hammerschlägen in einer Schmiede die Tonintervalle heraushörte, diese mittels einer Waage und Gewichten erforschte und auf die Saiten eines Instrumentes übertrug, was hier dargestellt ist, auf eine weit in der musiktheoretischen Literatur verbreitete, auch bei Macrobius überlieferte Legende zurück.²⁵ Arion wird sehr viel seltener als Orpheus dargestellt, beide erscheinen zusammen wieder in der Renaissance, zum Beispiel in dem von Andrea Mantegna ausgeführten Freskenprogramm der sogenannten "Camera degli Sposi" im Palazzo Ducale zu Mantua, wovon später die Rede sein wird.

Orpheus begegnet in der Kunst des 12. Jahrhunderts nicht nur in der Bedeutung als mythischer Repräsentant der Musik, sondern außerdem als Beispielfigur für die Kunst der Rede, der Eloquentia. In der Tracht eines höfisch gekleideten Edelmannes in langem roten Mantel über kurzem blauem, reich besticktem Rock steht er als übergroße Figur inmitten einer Felslandschaft zwischen Tieren des Landes, der Luft und des Wassers sowie einer kleinen, zu ihm emporblickenden Menschenschar (Abb. 3). Die ganzseitige, kräftig kolorierte Federzeichnung befindet sich in einer nach

²² Martianus Capella, Lib. I. 27-29, ed. Adolfus Dick, Addenda et corrigenda Jean Préaux, Reprint der Ed. 1925, Stuttgart 1978, 19-22. – Schröter (1977), 365f.

²³ Ziegler (1939), 1253. – Schröter (1977), 371. – Ostheimer (1998), 19 mit Anm. 3.

²⁴ Schoeller (1969), Taf. I-XXIV. – *LIMC* VII, 2 (1994), 57-77, Abb. 5-173a.

²⁵ Nachweise bei Schröter 1 (1977), 371; 2, 304, Anm. 29.

Norditalien zu lokalisierenden und in das 12. Jahrhundert zu datierenden Cicero-Handschrift mit Abschriften der Lehrbücher zur Rhetorik *De inventione* und *Rhetorica ad Herennium* in der Biblioteca Apostolica Vaticana.²⁶ Obwohl sämtliche Mythographen des frühen und hohen Mittelalters im Sinne der antiken Überlieferungen Orpheus als Spieler eines Saiteninstrumentes, der Kithara, Lyra oder Harfe, beschreiben, spielt er hier ein Flöteninstrument, das aus drei Röhren besteht. Die Bildüberschrift in roter Tinte bezeichnet ihn aber eindeutig als Orpheus, der die Felsen, wilden Tiere, Flüsse, Fische, Vögel und Berge durch „ingenium“ und „eloquium“ in Bann zog. Es heißt:

Saxa. feras. fontes. pisces. volucres. sata. montes
Orfeus. ingenio. traxit et eloquio.

Wie das Begriffspaar ingenium – eloquium zu verstehen gibt, ist er als Meister der Rhetorik aufgefasst, und zwar im Sinne des Rednerideals Ciceros, wonach „sapientia“ und „eloquentia“ zusammengehören, worüber er in der in dieser Handschrift enthaltenen *Rhetorica* handelt.²⁷ Im sogenannten *Mythographus Vaticanus III*, einem im 12. Jahrhundert entstandenen, einflussreichen, noch in der Renaissance benutztem mythographischen Kompendium, sind als Eigenschaften des Orpheus ebenfalls „ingenium“ und „eloquentia“ genannt:

(...) Vir maximus tam ingenii claritudine quam eloquentiae suavitate praefulgens²⁸.

In dieser Bedeutung erscheint Orpheus noch Jahrhunderte später, wie zum Beispiel in Giovanni Boccaccios zwischen 1363 und 1373 verfassten *Genealogie deorum gentilium*, bekanntlich eines der wichtigsten mythographischen Werke der Renaissance. In Bezugnahme auf ältere Überlieferungen, insbesondere auf die *Mitologiae* des Fulgentius (5. Jh. n. Chr.), erklärt er den Namen des Orpheus nach einer verbreiteten etymologischen Verballhornung als

²⁶ Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Ottob. lat. 1190, Fol. 68^v. – Marco Buonocore (Hg.): *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, AK Musei Vaticani 1996/97, Roma 1996, 224-225, Kat.-Nr. 28, Abb. 138 (Carlo Santini). – Giovanni Morello (Hg.): *Kostbarkeiten der Buchkunst. Illuminationen klassischer Werke von Archimedes bis Vergil*, Stuttgart 1997, 44, Farbbabb.

²⁷ Cicero, *De inventione* I 1, 1. – *De oratore* 21, 75-76. – Heitmann (1963a), 273. – Friedman (1970), 105ff. – Manfred Fuhrmann: *Die antike Rhetorik*, München-Zürich 1990, bes. 50.

²⁸ *Scriptores rerum mythicarum latini tres* (...), ed. Georgius Henricus Bode, Reprint Ed. Celle 1834, Hildesheim (1968), 211. 42-44. – Richard M. Krill: 'The Vatican Mythographers: Their Place in Ancient Mythography', in: *Manuscripta* 22, 1979, 173-177.

Orpheus quasi aurea phones, id est bona eloquentie vox, (...),

als die goldene, gute, schöne Stimme der Beredsamkeit, durch die er die triebhaften, ungezügelter Menschen, die er mit den wilden Tieren vergleicht, zu zivilisiertem Verhalten, zur „humanitas“ erzog:

(...) Ferat mites facit, id est homines sanguinum rapacesque, quos sepiissime eloquentia sapientis revocat in mansuetudinem et humanitatem.²⁹

Dass Orpheus durch das Instrument seiner Stimme und durch seinen Willen jene erzog, die selbst kein Wissen und keine Kunst (scienza ed arte) besitzen, führt Dante in seiner philosophischen, zwischen 1304 und 1307 entstandenen Abhandlung *Il convivio* aus.³⁰ In der Cicero-Handschrift des 12. Jahrhunderts drückt sich diese zivilisatorische Bedeutung des Orpheus, für die es seit der Antike eine Fülle von Belegen gibt, anschaulich in seiner Übergröße im Verhältnis zu den viel kleineren, zu ihm ehrfürchtig hinaufzeigenden und emporblickenden Menschen aus, die auf einer Stufe mit den Tieren der Wildnis stehen. Das als Attribut des Orpheus ungewöhnliche Flöteninstrument, dessen Form noch der Erklärung bedarf, könnte zur Charakterisierung des arkadischen Ambientes eingesetzt worden sein. In einer der für die Bukolik des Abendlandes einflussreichen Eklogen des Calpurnius (1. Jh. n. Chr.) wird der Flöte (fistula) des Hirten Tityrus eine der Musik des Orpheus analoge Wirkung nachgesagt, wonach di88ese die Tiere der Wildnis und die Bäume anlockte und darüber hinaus sogar die Leier besiegte.³¹ Die in der Miniatur auf Orpheus orientierten Tiere, das sind Hirsch, Löwe, Hund, Hase, Schlange, Schildkröte sowie die Vögel, und die sich ihm zuneigenden Bäume und Felsen entsprechen weitgehend antiker Überlieferung.³²

Mit Darstellungen der tragischen Liebesgeschichte von Orpheus und Eurydike ist ebenfalls im Mittelalter zu rechnen, wie aus Beschreibungen von Bildteppichen sowie aus Ekphrasen zu schließen ist.³³ Aber erst aus dem 14. Jahrhundert sind Illustrationen zu den einzelnen Etappen des Or-

²⁹ Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, Lib. V, cap. 12, ed. V. Romano (1951), 244. 34, 245. 14-16. – Hege (1997), 253 (4), 264. – Heitmann (1963b), 47-49. Friedman (1970), 89, 102, 108, 112 u.ä. – Ostheimer (1998), 22 mit Anm. 19.

³⁰ Dante, *Il convivio*, II, 2, 1-3. – Julius Wilhelm: 'Orpheus bei Dante', in: Heinrich Bihler/Alfred Noyer-Weidner (Hgg.): *Medium Aevum Romanicum*, Festschrift für Hans Rheinfelder, München 1963, 397-405, bes. 401 (Zitat). – Heitmann (1963b), 61. – Winternitz (1997), 1100.

³¹ *Hirtengedichte aus neronischer Zeit. Titus Calpurnius Siculus und die Einsiedler Gedichte*, hg. und übersetzt von Dietmar Korzeniewski, Darmstadt (1971), 41, 60-64 (= 4. Ekloge), 90. 10ff. Kommentar.

³² Quellennachweis bei Ziegler (1939), 1247-1250.

³³ Heitmann (1963a), 248 mit Anm. 36.

pheusmythos bekannt, die sich in Handschriften der großen altfranzösischen, um 1328/30 entstandenen Kommentardichtung *Ovide moralisé* eines anonymen Verfassers befinden, und in der die Metamorphosen des Ovid, die schon König Alfons der Weise (1221-1284) als "Bibel der Heiden" bezeichnet hatte³⁴, nach der Methode des mehrfachen Schriftsinns als Präfigurationen der christlichen Heilsgeschichte typologisch ausgelegt werden.³⁵ Außer dem *Ovide moralisé* kommt als Textquelle noch der lateinische, von den Deutungen des *Ovide moralisé* beeinflusste, in seiner letzten Fassung um 1350 zu datierende *Ovidius moralizatus* des französischen, mit Francesco Petrarca bekannten Benediktiners Pierre Bersuire alias Petrus Berchorius (1290-1362) in Betracht, dessen Ovidkommentar vielfach kopiert und im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert in Brügge und Paris unter dem Titel "Bibel der Dichter" gedruckt und illustriert wurde.³⁶ Diese volkssprachlichen und lateinischen Ovidkommentare dienten nicht nur als Informationswerke über die antike Götter- und Mythenwelt, sondern auch der christlichen Erbauung und Moral, denn nach Berchorius rechtfertigt erst die christliche Umdeutung die Beschäftigung mit dem Stoff der heidnischen Mythen.³⁷

Orpheus wird sowohl im *Ovide moralisé* als auch im *Ovidius moralizatus* mit Christus, außerdem mit David verglichen. Die Gewalt seines die Mächte des Hades und die Tiere zähmenden Gesanges wird mit dem Wort Jesu Christi und sein Leierspiel mit dem Harfenspiel Davids verglichen, durch das dieser Zorn und Besessenheit König Sauls bezwang. Beide Deutungen kennt bereits das Frühchristentum, sie leben fort bis zum Ende des Barock.³⁸

Bisher sind vier französische illuminierte *Ovide moralisé*-Handschriften des 14. Jahrhunderts mit Orpheusdarstellungen bekannt. Die früheste, in das erste Drittel des 14. Jahrhunderts zu datierende und stilistisch nach Paris zu lokalisierende befindet sich in der Stadtbibliothek zu Rouen und stammt ursprünglich aus dem Besitz des französischen Königshauses. Sie enthält sechs Miniaturen mit Szenen aus der Geschichte des Orpheus, vier davon behandeln das Schicksal der Eurydike, ihren Tod und Aufenthalt in der Hölle, zwei stellen Orpheus allein dar, als ältlichen Harfenspieler mit Kinnbart erhöht zwischen Bäumen sitzend ohne die Tiere, sowie seinen

³⁴ Ohly (1995), 503f.

³⁵ Heitmann (1963a), 285-287. – Ohly (1995), 501-507.

³⁶ Ohly (1995) 505-507. – Bodo Guthmüller: 'Bersuire und Boccaccio. Der Mythos zwischen Theologie und Poetik', in: ders. (1986), 21-23 (=B II), bes. 28f.

³⁷ Guthmüller (1986) 30 (Zitat). – Ders.: 'Lateinische u. volkssprachliche Kommentare zu den Metamorphosen', in: Ders. (1986), 37-46.

³⁸ Heitmann (1963a), 284-289. – Ders. (1963b), 63-64. – Friedman (1970), 146-156. – Ohly (1995), 504-507. – Semmelrath (1994), 26-30.

Tod.³⁹ Die Psalteriumsharfe, die er hier spielt, stellt eine assoziative Beziehung zum Typus des harfenspielenden David her, wie man diesen aus zeitnahen Psalterhandschriften kennt.

Anders ist die Geschichte in den beiden späteren *Ovide moralisé*-Handschriften in Lyon⁴⁰ und Paris dargestellt, von denen hier nur diejenige in der Pariser Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 871 etwas näher besprochen werden soll (Abb. 4).⁴¹ Auf der Vorder- und Rückseite desselben Blattes sind fortlaufend vier Szenen in zart kolorierten Federzeichnungen ausgeführt. Die Erzählung setzt oben links mit der Hochzeit des Orpheus und der Eurydike ein, über die der bei Ovid (*Met.* 10, v. 21) und im *Ovide moralisé* erwähnte Hochzeitgott Hymenaeus ohne Fackel schwebt. Orpheus ist bekränzt und spielt die Harfe. Das Brautpaar wird von drei Frauen und einem Mann flankiert. In der etwas früheren Lyoner Handschrift ist die Hochzeit anders als Festmahl an einer Tafel mit dem aus einem Weinglas trinkenden Orpheus neben der zentral hinter dem Tisch sitzenden Eurydike dargestellt, über die Hymenaeus schwebt.⁴² In der Pariser Handschrift schließt sich als nächstes die bei Ovid nicht, aber im *Ovide moralisé* beschriebene Szene von der Verfolgung der Eurydike durch den Hirten Aristaeus an, vor dem sie nach der Überlieferung Vergils (*Georgica* 4, v. 454-463) floh und dabei auf die in blühender Wiese versteckte Schlange trat, die sie in die Ferse biss. Der bei Vergil als Meister der Bienenzucht beschriebene Aristaeus gehört seit Fulgentius bei bestimmten Mythographen des Mittelalters und der Renaissance als dritte Figur zur Handlung, um ihren Tod durch den Schlangenbiss zu begründen und komplex auszudeuten.⁴³ Im *Ovide moralisé* wird der Tod der Eurydike

³⁹ Rouen, Bibl. Municipale, Ms. O. 4 (1044), Fol. 250^r. – Carla G. Lord: 'Three Manuscripts of the *Ovide moralisé*', in: *The Art Bulletin* 57, 1975, 161-175. – Semmelrath (1994), 184, Nr. 2, Abb. 26.

⁴⁰ Lyon, Bibl. de la Ville, Ms. 742, Fols. 165^v – 178^v. – Lord (1975), 169-170. – Semmelrath (1994), 185, Nr. 6.

⁴¹ Paris, Bibl. Nat., Ms. fr. 871, Fol. 149^{rs}. – Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960, 80, Anm. 2A (Übersicht über die in dieser Handschrift dargestellten Themen), Abb. 52 (=Fol. 149^r). – Friedman (1970), 182, Abb. 31 (Ausschnitt), 199, Abb. 34 (Ausschnitt). – Lord (1975) 170, Anm. 47. – Schröter 1 (1977), 229ff., 2, 196, Anm. 834. – AK *Métamorphoses* (1995) Farbbabb. von Fol. 149^r gegenüber von 35 (ohne Kommentar, Literatur, Datierung). – Semmelrath (1994), 185, Nr. 9.

⁴² Lyon, Bibl. de la Ville, Ms. 742, Fol. 165^v. – Friedman (1970), 198, Abb. 33. – Lord (1975), 169-170.

⁴³ Fulgentius, ed. R. Helm/J. Præaux (1970), 77-79. – *Mythographi Vaticani tres*, ed. Bode (Reprint 1968), 26f., Nr. 76, 90, Nr. 44, 212, 10-23. – Boccaccio, *Genealogie*, ed. Romano 1 (1951), 244, 9-10. – Die Behauptung von Semmelrath (1994), 19, dass Remigius von Auxerre (9. Jh.) erstmals die Aristaeusfigur in die mythographische

durch den Schlangenbiss mit dem durch die Schlange verursachten Stündenfall im Paradies verglichen und als Gleichnis für die von der göttlichen Güte abtrünnige menschliche Seele gedeutet.⁴⁴ In der Federzeichnung der Pariser Handschrift liegt Eurydike, ähnlich wie in der Lyoner Handschrift⁴⁵, ausgestreckt auf der Wiese und wird von einem Drachen in die Ferse gebissen, während Aristaeus mit dem Hirtenstab auf sie zueilt. In der Zone darunter sind zwei Szenen in einer Komposition zusammengefasst. Rechts ist beherrschend die dunkel schattierte Unterwelt dargestellt. Orpheus steht harfenspielend am Rand eines Hügels und blickt über den höllischen Abgrund hinweg zu dem ganz rechts thronenden Götterpaar Pluto und Proserpina, die Kronen tragen und von Teufeln umgeben sind. Auf die Welt des Todes weisen in der Bildmitte die beiden offenen Gräber mit nackten Leichen hin, in deren Nähe links im Dunkeln eine auf Orpheus orientierte Gruppe von Schatten steht, zu denen Eurydike gehört. An diese erstaunliche Darstellung der Unterwelt schließt sich links die Szene des Aufstiegs ins Tageslicht an, was in der Zeichnung durch die Helligkeit der Landschaft unterstrichen wird. Orpheus geht harfenspielend voran, Eurydike folgt ihm beklommen nach. Beide blicken sich noch nicht an, im Unterschied zu der Miniatur in der Lyoner Handschrift, wo sich die Blicke der von zwei Teufeln aus der Hölle geführten Eurydike und des davor postierten fidelnden Orpheus begegnen.⁴⁶ Als letzte Szene folgt auf der Rückseite der eben besprochenen Szenen die Klage des Orpheus über den endgültigen Verlust der Eurydike (Abb. 5). Er sitzt inmitten der Tiere und der sich ihm beidseitig zuneigenden, von Vögeln besetzten Bäume und spielt die Harfe. Ein kreisrund geführter Fluss umschließt die Idylle. Im *Ovide moralisé* wird die Klage des Orpheus über den Tod der Eurydike mit der Klage des gekreuzigten Christus über die nicht erlösbaren Seelen gedeutet und seine als siebensaitig beschriebene Harfe mit der Fülle der mit der symbolischen Siebenzahl verknüpften Bedeutungen verbunden.⁴⁷ Der Tod des Orpheus ist in der Pariser Handschrift nicht dargestellt.

Die Orpheusdarstellungen in der Pariser Handschrift gehören zu den künstlerisch und inhaltlich eindrucksvollsten der *Ovide moralisé*-Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts, deren systematische Bearbeitung allerdings noch weitgehend aussteht. Der Bildtypus des inmitten der Tiere

Literatur des Mittelalters eingefügt habe, ist also irrig. – Heitmann (1963a), 276-281. – Ders. (1963b), 51-52.

⁴⁴ Nachweise und Zitat bei Ohly (1995), 504.

⁴⁵ Friedman (1970), 183, Abb. 32.

⁴⁶ Semmelrath (1994), Abb. 4.

⁴⁷ Quellenzitate und -nachweise bei Ohly (1995), 504.

unter Bäumen harfenspielenden Orpheus, den ein Fluss umkreist, findet sich wieder in den im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts prachtvoll illuminierten Handschriften der höfischen Erziehungsschrift *L'Épître d'Othéa* der am französischen Königshof verkehrenden, aus Italien stammenden Dichterin Christine de Pizan (1364-1431), die nachweisbar die Kommentardichtung des *Ovide moralisé* kannte.⁴⁸ Allerdings vertritt sie eine ganz gegensätzliche, total negative Orpheusauffassung. Für sie ist er eine Beispielfigur für die verführerische, die Sinne betörende Macht der Musik, die von der Ausübung der Tugenden ablenkt. Außerdem interpretiert sie ihn als Exemplum des Hochmutes, der "Superbia", da er den einem Menschen unmöglichen Versuch unternahm, Eurydike aus dem Hades zu befreien.⁴⁹ Dieses weit verbreitete und im Verlauf des 15. Jahrhunderts mehrfach mit Orpheusdarstellungen illustrierte Werk der Christine erschien 1499 in Paris im Druck mit einem Holzschnitt, der den harfenspielenden Orpheus in der Tracht jener Zeit mit Mantel und Barett unter den Tieren zeigt.⁵⁰ Die Verurteilung des Orpheus, die lange vor Christine de Pizan ausgebildet ist und auf Boethius' *Trost der Philosophie* (Lib. III, 12, v. 76ff.) zurückgeht, findet einen Höhepunkt im Werk des Florentiner Humanisten und Staatskanzlers Coluccio Salutati (1331-1406), der Orpheus als Inbegriff der Voluptas und als Antipoden des die Virtus repräsentierenden Herkules auffasst.⁵¹ Darauf wird später noch zurückzukommen sein.

Aus Italien ist bisher nur eine einzige mit Illustrationen zur Orpheusthematik versehene *Ovidius moralizatus*-Handschrift des späten 14. Jahrhunderts bekannt, die nach Oberitalien bzw. Padua lokalisiert wird und dilettantisch ausgeführte, kolorierte Federzeichnungen enthält.⁵² Erst 1497, also an der Schwelle zur Hochrenaissance, setzt mit der in Venedig gedruckten, volkssprachlichen, reich mit Holzschnitten ausgestatteten

⁴⁸ Paris, Bibl. Nat., Ms. fr. 606, Fol. 31^v; datierbar zwischen 1406 und 1408. – Sandra L. Hindman: *Christine de Pizan's 'Épître d'Othéa'. Painting and Politics at the Court of Charles VI.*, Toronto (1986), 14, 21ff, Abb. – Semmelrath (1994), 34f., Abb. 7. – AK *Métamorphoses* (1995) Farbbabb. gegenüber 43 (ohne Angabe der Signatur, Datierung, Literatur). – Charlotte Schoell-Glass, 'Verwandlungen der Metamorphosen. Christliche Bildformen in Ovid-Illustrationen bei Christine de Pizan', in: Walter/Horn (1995) 36-74, bes. 38, Anm. 13.

⁴⁹ Heitmann (1963a), 270. – Wlosok (1995), 156-167, bes. 161-167.

⁵⁰ Friedman (1970), 172-176, Abb. 26-29. – Wlosok (1995), Abb. 1-6.

⁵¹ *Colucii Salutati De laboribus Herculis*, 2, ed. B. L. Ullman (1951), 493-508 (= Lib. IV, cap. 4-7). – Heitmann (1963a), 269f. – Wlosok (1995), 156-158.

⁵² Bergamo, Bibl. Civica Angelo Mai, Ms. Cassa f. 3. 4., Fols. 108^v, 109^v. – Maria Luisa Gatti Perer (Hg.): *Biblioteca Civica Angelo Mai, Codici e incunaboli miniati*, Milano 1989, 286-310. – Carla G. Lord: 'Illustrated Manuscripts of Berchorius before the Age of Printing', in: Walter/Horn (Hgg.) (1995) 1-11, bes. 3-5.

Metamorphosenausgabe, die drei Holzschnitte mit der Orpheusthematik von der Hochzeit bis zu seinem Tod enthält, ein Durchbruch der Ovidillustration in Italien ein.⁵³

II.

Orpheus in der Kunst der florentinischen Frührenaissance.

Orpheusdarstellungen in der monumentalen Kunst der italienischen Frührenaissance begegnen vergleichsweise selten. Er ist zum Beispiel nicht vertreten in dem mit mythologischen Figuren und Szenen besetztem Rahmenwerk der von dem Florentiner Erzbildner, Architekten und Kunstschriftsteller Antonio Averlino Filarete (um 1400-1469) im Auftrag Papst Eugens IV. zwischen 1433 und 1445 ausgeführten Bronzetür für das Hauptportal von St. Peter in Rom, was eigentlich verwundern muss, da Orpheus aufgrund seiner christlichen und zivilisatorischen Bedeutungen relativ problemlos hineingepasst hätte.⁵⁴ In seinem Architekturtraktat bespricht Filarete hingegen den Orpheusmythos ausführlich.⁵⁵

Als eine der frühesten monumentalen Orpheusdarstellungen der italienischen Renaissance gilt allgemein das große sechseckige Marmorrelief des Luca della Robbia (Abb. 6), ehemals an der Nordseite des Campanile des Florentiner Domes, heute in der Domopera. Es gehört in den im 14. Jahrhundert von Andrea Pisano begonnenen Zyklus der durch ihre Erfinder personifizierten mechanischen und freien Künste, in welchem im frühen 15. Jahrhundert noch fünf Reliefs fehlten, die dann Luca della Robbia zwischen 1437 und 1439 ausführte.⁵⁶ Orpheus sitzt fast frontal als alter bärtiger Mann, der Hut und Mantel trägt, vor den sich ihm zuneigenden, dicht zusammengedrängten Bäumen inmitten der verzaubert lauschenden Tiere. Er zupft das moderne Saiteninstrument der Laute, die doppelchörig mit sieben Saiten bespannt ist, und singt dazu, wie der geöffnete Mund seines schräg gehaltenen Kopfes zeigt. Seine Körperhaltung ist, auch wenn die schwere Kleidung dies nicht sofort erkennen lässt, am antiken

Figurentypus sitzender Kitharöden orientiert, wie besonders die Stellung seiner auseinandergerückten Beine zeigt. Im analogen Typus, der den Rückgriff auf antike Vorbilder deutlicher zeigt, hat Robbia den Portativ spielenden, fast nackten Knaben, der inmitten Saiteninstrumente spielender Kinder sitzt, auf einem der Reliefs seiner berühmten Sängerkanzel im Florentiner Dom dargestellt, die er zwischen 1432 und 1438, also etwas früher als die Reliefs des Campanile, schuf.⁵⁷ Auf Robbias Orpheusrelief, auf die von ihm so eindrucksvoll vergegenwärtigte Konzentration der Tier- und Baumwelt auf die Macht seiner Kunst, treffen die Verse Ovids zu, die daher hier zitiert werden sollen (*Met.* X, v. 143-147):

Diesen Wald hatte so der Sänger (= vates) an sich gezogen, saß inmitten des Kreises der Tiere, der Schar des Geflügels, als mit des Daumens Schlag er die Saiten genug dann geprüft und hörte: die mancherlei Weisen, obgleich verschieden sie tönten, stimmten zusammen (*concordare modos*), da brach er mit diesem Liede das Schweigen.⁵⁸

Welche der Künste Orpheus im Bildprogramm am Florentiner Campanile repräsentierte, lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Als Vertreter der Musik scheidet er hier wohl aus, weil in einem der anderen Reliefs Erfinder der Musik dargestellt sind, für die die Deutungen als Jubal, Tubalkain und Pythagoras vorgeschlagen wurden. Am ehesten kommt für ihn hier die Rhetorik in Betracht, zumal sein Relief als drittes nach den Repräsentanten der Grammatik und der Dialektik folgt.⁵⁹ Dies liesse sich vor allem durch die oben zitierten Bedeutungen des Orpheus als Schöpfer der Eloquentia belegen, wobei noch einmal auf die Stellen in Dantes *Convivio* und Boccaccios *Genealogie* ausdrücklich verwiesen sei.

Für die in der Forschung stets als merkwürdig angesehene Charakterisierung des Orpheus als alt und bärtig sowie mit Hut und Mantel, für die es, wie die Reimser AER-Zeichnung zeigt (Abb. 2), also einen gewissen Vorlauf im Mittelalter gibt, lassen sich weitere Beispiele der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts anführen. Nach den Angaben in einem der einflussreichen, unter dem Eindruck von Petrarcas Götterbildbeschreibungen seines Epos *Africa* entstandenen und wohl für den praktischen künstlerischen Gebrauch gedachten Götterhandbücher der Renaissance, dem *De deorum imaginibus libellus*, trägt Orpheus, der, wie in der oben zitierten Stelle des *Mythographus Vaticanus tertius* und in der Cicero-Handschrift des 12. Jahrhunderts (Abb. 3) als

⁵³ Evamaria Blattner: *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545*, München 1998 (= Beiträge zur Kunstwiss., 72), 21ff., 70ff., Abb. V 31-32, 36. – Zu den Kommentaren in den venezianischen Ovid-Ausgaben Guthmüller (1986) wie hier in Anm. 37.

⁵⁴ Poeschke (1990), 130-131, Taf. 174-177. – Zum Bildprogramm zuletzt Ursula Nilgen: 'L'eclettismo come programma nel primo Rinascimento a Roma. La porta bronzea del Filarete a San Pietro', in: Klaus Bergdolt/Giorgio Bonsanti (Hgg.): *Opere e giorni*, Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel, Venezia 2001, 275-289.

⁵⁵ Antonio Averlino detto il Filarete: *Trattato di architettura*, Testo a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, 2, Milano 1972, 568, 2-19 (=Lib. XIX).

⁵⁶ John Pope-Hennessy: *Luca della Robbia*, Oxford 1980, 31, 231f., Kat.-Nr. 2, Taf. 31, – Poeschke (1990), 126f., Kat.-Nr. 165, ohne Abb., – Scavizzi (1982), 112f., Abb. 1. – Semmelrath (1994), 49ff., Abb. 12.

⁵⁷ Pope-Hennessy (1980), 225-230, Taf. 16 mit Hinweisen auf antike Musensarkophage, – Poeschke (1990), 125f., Kat.- und Abb.-Nr. 162-64.

⁵⁸ Ovid, *Met.*, Lateinisch und deutsch ed. E. Röscher, München 1968, 367.

⁵⁹ Pope-Hennessy (1980), 31, 231f., Kat.-Nr. 2. – Giancarlo Gentilini: *I della Robbia*, Milano 1992, 91-92, Abb.

vir magnus ingenio et eloquio prefulgens, vir eruditissimus philosophię et artium disciplina (...)

beschrieben wird, die Kleidung eines Philosophen:

erat homo in habitu filosofico cytharam manu pulsans (...).⁶⁰

Die einzige bisher bekannte illustrierte *Libellus*-Handschrift, die nach Oberitalien lokalisiert und stilistisch um 1400/1410 datiert wird, zeigt Orpheus mit kurzem Kinnbart in langem Talar und Mütze, also in einer als Philosophentracht verstandenen Kleidung, ein Lauteninstrument spielend, zwischen den Tieren und der der Hölle entsteigenden, freilich von Teufeln festgehaltenen Eurydike stehend, auf die er erhaben herabblickt.⁶¹

Als alter bärtiger Mann mit Hut trat eine als Orpheus verkleidete Figur im Mai 1475 in den anlässlich der Hochzeit von Costanzo Sforza und Camilla d'Aragona in Pesaro veranstalteten, mehrtägigen Festaufführungen auf (Abb. 7), die in Anwesenheit des Brautvaters, König Ferdinands I. von Aragon, und zahlreicher Potentaten Italiens stattfanden. Diese seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aus politischem Anlass an den Höfen Italiens veranstalteten "Feste" und "Trionfi" vermitteln einen konkreten Eindruck vom lebendigen Umgang jener Zeit mit dem Stoff der antiken Mythologie und Geschichte; Orpheus ist häufiger dabei.⁶² Das Programm der "Festa" in Pesaro ist mit Texten und Bildern in einer 1480 datierten Prachthandschrift der Biblioteca Apostolica Vaticana erhalten, außerdem gibt es davon weitere Abschriften des 15. Jahrhunderts und sogar einen bereits 1475 in Vicenza gedruckten Festbericht.⁶³ Alle Figuren hielten Ansprachen an das Brautpaar und sagten Gedichte auf, in denen sie sich in ihren Bedeutungen selbst vorstellten. Außerdem überreichten sie dem Brautpaar ihre aus Zucker hergestellten Attribute als Geschenke. Orpheus stellte sich im Sinne bestimmter mythographischer, auch bei Boccaccio besprochener Überlieferungen als Sohn des Apollon und als der älteste Dichter, als "el vecchio poeta di quel nume Phebo figliol (...)"⁶⁴ vor. Er

⁶⁰ *De deorum imaginibus libellus*, cap. XVIII, in: Hans Liebeschütz: *Fulgentius Metaphorialis*, Leipzig-Berlin (1926) (=Studien der Bibliothek Warburg, hg. Fritz Saxl, IV), 123, 41-43 zum Einfluss Petrarcas auf dieses Götterhandbuch.

⁶¹ Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Reg. lat. 1290, Fol. 5^v. – Liebeschütz (1926), Abb. 41. – Friedman (1970), 156, Abb. 23. – Semmelrath (1994), 20f., Abb. 1.

⁶² Philine Helas: *Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1999, 88, Anm. 164, 126, Anm. 346, 213, Nr. Q LXXIV. – Schröter 1 (1977), 363.

⁶³ Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Urb. lat. 899, Fol. 64^{rv}. – Zu dieser Handschrift mit der vorausgegangen Literatur Schröter, 1 (1977), 120-124, 2, 123f. Anm. 534-542. – Helas (1999), 124, Anm. 333.

⁶⁴ Rom, Bibl. Apost. Vat., Ms. Urb. lat. 899, Fol. 64^r.

trug, wie es in der Beschreibung heißt und in der Miniatur dargestellt ist, eine Kleidung "alla greca": Auf dem ehrwürdigen weißhaarigen bärtigen Greisenhaupt einen Hut "alla greca" mit einem Lorbeerkrantz, außerdem eine goldgelbe Ärmeltonika und darüber den "all'antica" auf der rechten Schulter geknoteten Mantel. Als Attribute führte er eine goldene "lyra", die in der Miniatur als modernes Geigeninstrument dargestellt ist und möglicherweise die "lira da braccio" vorstellen soll, die mit der antiken Leier gleichgesetzt wurde und mit der seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts Apollon und Orpheus gleichermaßen charakterisiert werden.⁶⁵ Außerdem begleiteten ihn als weitere Attribute ein Lorbeerbaum, von dem goldene, die Sonne symbolisierende Strahlen ausgingen, und ein Greif. Dies alles sind Attribute seines Vaters Apollon, die zu diesem als Gott der Weissagung, der Inspiration und der Poesie gehören. Hier demonstrieren sie die göttliche Abstammung des Orpheus und den göttlichen Ursprung seiner Poesie.

Orpheus trat also in Pesaro nicht mehr nur als "vir magnus" von universaler Weisheit und Beredsamkeit auf, sondern als der älteste griechische Dichter von göttlicher Abstammung. Sein mythisches Alter drückte sich in seiner greisenhaften Erscheinung und seine griechische Herkunft in der Kleidung aus. Hier spiegeln sich wichtige Argumente der Dichtungslehren seit dem Frühhumanismus wider, in denen Orpheus als der älteste und griechische Dichter, als Dichtertheologe, wie ein Beweis für die Sonderstellung der alle anderen Künste überragenden Poesie als "ars divina" angeführt wird.⁶⁶

Dass die Charakterisierung des Orpheus als alt, bärtig und mit phantastischer Kopfbedeckung in der florentinischen Kunst des 15. Jahrhunderts keineswegs ungewöhnlich war, zeigen ferner drei querformatige, um 1480 zu datierende, dem florentinischen Maler Jacopo del Sellaio (1442-1493), einem Schüler Filippo Lippis, zugeschriebene und stilistisch von den großen Malern seiner Generation beeinflusste Tafelbilder mit der Geschichte von Orpheus und Eurydike, die vermutlich ehemals den Dekor eines sogenannten "Cassone", einer Braut- und Hochzeitstruhe, bildeten

⁶⁵ Emanuel Winternitz: 'The Lira da braccio' in: Ders.: *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London 1967, 86-98, Taf. 3, 30-34, 52, 69. – Laurence C. Witten, 'Apollo, Orpheus and David. A Study of the crucial century in the development of bowed strings in North Italy 1480-1580', in: *Journal of the American Musical Instruments Society* 1, 1975, 5-55.

⁶⁶ Petrarca, *Invective contra medicum*, Lib. III, ed. Pier Giorgio Ricci, Roma 1950, 71. – Boccaccio, *Genealogie*, Lib. XIV, cap. 8, ed. Romano, 2 (1951), 703-705. – Hege (1997), 66 (8)-69 (11), 192f. – Charles Trinkaus: *In Our Image and Likeness. Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, 2 London 1970, 693ff. – Schröter 1 (1977), 76ff., 90ff.

und sich heute in den Museen von Rotterdam, Kiew und Wien befinden.⁶⁷ Auf dem thematisch ersten Bild ist vor ausgedehnter Landschaft mit Grotten, Flüssen, Wiesen und einer weiten Wasserfläche im Hintergrund die Verfolgung der Eurydike durch den jungen Hirten Aristaeus, in dessen Rücken seine Schafherde weidet, dargestellt, der, wie bereits oben erwähnt, bei Vergil beschrieben ist und durch Fulgentius als dritte Figur des Orpheusmythos Eingang in die Mythographien fand, um Schlangenbiss und Tod der Eurydike zu erklären. Beide Szenen schließen sich auch hier, wie in den frühen französischen *Ovide moralisé*-Handschriften (Abb. 4), an. Allerdings ist ihr Tod hier ungewöhnlich als Wegtragung ihrer Leiche durch teuflische Dämonen in den Hades dargestellt. Im zweiten Tafelbild, heute in Kiew, steht der uralte Orpheus mit der Lira da braccio vor dem in höhlenartiger Grotte thronenden, als Dämon durch Krallenfüße und Hörner gekennzeichneten Pluto, neben dem gefesselt Eurydike sitzt. Rechts davon findet der dramatische Kampf zwischen einem Kentaur und Orpheus um Eurydike statt. Während der uralte Orpheus seine junge Gattin mit beiden Händen festhält, wobei die Lira zwischen beiden herabhängt, reißt sie der Kentaur an den Haaren in die Unterwelt zurück. Im dritten Bild steht Orpheus wieder als alter, aber himmelwärts blickender Lira da braccio-Spieler vor einem aus Felsen gebildeten, hohen dominanten Bogen, zu seinen Seiten eine Unzahl wilder und mythischer Tiere, darunter Drachen, die sich seinem Spiel ergeben. Ein quasi magischer Zauber geht von seiner Musik aus. Handelt es sich bei diesen drei so märchenhaft erzählenden Tafeln, in denen das Schicksal der Eurydike im Vordergrund steht, um eine von neuplatonischer Orpheusauffassung tangierte Darstellung, wie dies André Chastel in seinem bekannten Buch annimmt?⁶⁸

III.

Die Orpheusverehrung im Kreis des Marsilio Ficino und Lorenzo il Magnifico de' Medici.

Mit der von Cosimo de' Medici begründeten und seit 1462 von dem großen Florentiner Philosophen Marsilio Ficino (1433-1499) geleiteten "Accademia Platonica", zu der die bedeutendsten Geister der Zeit, wie zum Beispiel Cristoforo Landino (1424-1504), Professor für Rhetorik und

⁶⁷ Paul Schubring: *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig (1923), 304f., Nr. 357-359, 2, Taf. 85. – Scavizzi (1982), 122-123, Abb. 5 (Rotterdam), Abb. 6 (Wien), 159, Nr. 20-22. – Liubov Faeson (Hg.): *Italian Cassoni from the Art Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1983, Kat.- und Abb.-Nr. 23-27. – Semmelrath (1994), 74-81, Abb. 24, 25, 27.

⁶⁸ A. Chastel: *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent Le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris 1961, 273f., Taf. 64c (Kiew).

Poetik, Lorenzo de' Medici (reg. 1464-1492) und der früh verstorbene Dichter Angelo Poliziano (1454-1494) gehörten, beginnt für die Ideengeschichte des Orpheus ein neuer Abschnitt. Wie Briefe und Gedichte seines Freundeskreises zeigen, wurde Ficino als "*Orpheus novus*" gefeiert. Er sang in Selbstbegleitung zum Spiel auf der "*Lyra orphica*", die mit dem Bild des leierspielenden Orpheus bemalt war, orphische Hymnen. Man sprach in diesem Kreis vom "orphischen Blick", worunter der Aufblick zum Himmel verstanden wurde.⁶⁹ Mit diesem orphischen Himmelsblick ist Ficino in der von Andrea Ferrucci 1521 ausgeführten Bildnisbüste im Florentiner Dom dargestellt.⁷⁰

Die fundamentale Bedeutung des Orpheus in der neuplatonischen Philosophie und Dichtungslehre Ficanos und seines Kreises behandeln etliche neuere Untersuchungen, worauf im einzelnen hier nicht eingegangen werden kann.⁷¹ Für Ficino, der schon in jungen Jahren als Dichtungen des Orpheus angesehene Hymnen sowie die *Argonautika* des Apollonius Rhodios, die einen berühmten Gesang des Orpheus über die Kosmogonie, die Entstehung der Welt und ihre Ordnungen enthält, aus dem Griechischen übersetzt hatte⁷², ist Orpheus Theologe, Philosoph und Dichter gewesen, dessen einst von Gott offenbarte Weisheit von allen Religionen aufgenommen und weitergegeben wurde, um schließlich in die Philosophie Platons einzugehen. Als Gründer der Eloquentia und als Exemplum des göttlich inspirierten, vom "furor divinus" begeisterten Dichters, der Musik und Poesie in einem als Ganzes verkörpert und die Töne der himmlischen Sphärenharmonie vernahm, die in Rhythmus und Versmaßen der wahren Dichter nachklingen, feiern Landino und vor allem Polizian den Orpheus.⁷³ Von letzterem sei an dieser Stelle die 1486 entstandene lateinische Dichtung mit dem sprechenden Titel *Nutricia* – die Ammen – hervorgehoben, in der er den himmlischen Ursprung der Poesie und ihren Einfluss auf die Kultur am Beispiel von Orpheus als Ahnherren der bedeutendsten griechischen und lateinischen Dichter von Homer bis in die eigene Gegenwart besingt, wobei er, um die Macht der Poesie zu schildern, von der klassischen Vorstellung des die Natur und die Tiere bannen-

⁶⁹ Walker (1953), bes. 102, Anm. 3-5. – Buck (1961), 22 mit Anm. 80-82. – Warden (1982), 86-89. – Ute Oehlig: *Die philosophische Begründung der Kunst bei Ficino*, Stuttgart 1992 (= Beiträge zur Altertumskunde, 23), 98-106.

⁷⁰ Paul Oskar Kristeller: *Marsilio Ficino and his work after five hundred Years*, Florenz (1987), Abb. 18.

⁷¹ Nachweise wie in Anm. 69. – Mario Martelli: 'Il mito d'Orfeo nell'età laurenziana', in: Masaracchia (1993), 319-349.

⁷² Kristeller (1987), 135-144, Liste der Handschriften und Frühdrucke der von Ficino übersetzten griechischen Fragmente, Hymnen und Autoren mit neuerer Literatur.

⁷³ Martelli (1993), 322-330 mit weiterführender Literatur.

den Orpheus ausgeht.⁷⁴ Auf sein 1480 für den Hof der Gonzaga in Mantua verfasstes Drama *La fabula di Orpheo* komme ich später zurück.

Angesichts der zentralen Bedeutung des Orpheus in der Philosophie, Poesie und Dichtungslehre muss es mehr als nur verwundern, dass es aus der Blütezeit der "Accademia Platonica" sowie Lorenzo il Magnifico kaum Orpheusdarstellungen gibt. Das einzige bisher bekannte Beispiel, das sich mit der neuplatonischen Orpheusauffassung in Verbindung bringen lässt, ist die kleine, nur 44 cm hohe Bronzestatue im Florentiner Nationalmuseum des Bargello (Abb. 8), die dem Bronzebildner und Medailleur Bertoldo di Giovanni (gest. 1491) zugeschrieben wird, einem Schüler Donatello, der zur "famiglia" Lorenzo de' Medicis gehörte. Bertoldo stand nach der Überlieferung Vasaris dem Antikengarten der Medici an der Piazza von S. Marco vor, in dem nachweisbar der junge Michelangelo verkehrte.⁷⁵ Die nur teilweise vollständig ausgearbeitete Bronze-statue, nur Gesicht, Unterkörper und Beine sind ziseliert, wird allgemein um 1485/90 datiert.⁷⁶ Dass es sich bei dieser ekstatisch gen Himmel blickenden, tänzerisch bewegten und fast völlig nackten Figur um Orpheus handelt und nicht, wie in der Forschung zumeist behauptet, um Apollon, der seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts ebenfalls als verückt gen Himmel blickender Lira da braccio-Spieler dargestellt werden kann⁷⁷, deuten der nicht spezifizierte Blätterkranz, ferner das um die Schultern gelegte Bocksfell und die Stiefel an, die Orpheus in anderen, eindeutigen, allerdings nicht-florentinischen Darstellungen aus dem paduanischen Kunstkreis trägt.⁷⁸ Ein entscheidendes Argument für Orpheus

⁷⁴ Poliziano, *Nutricia*, v. 65ff., v. 283-317, in: Ders., *Le selve e la strega*. Prolusioni nello studio Fiorentino (1482-1492) per cura di Isidoro del Lungo, Firenze 1925, 120ff., 136ff. – Buck (1961), 17 (Zitat).

⁷⁵ Caroline Elam: 'Lorenzo de' Medicis Sculpture Garden', in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 36, 1992, 41-84. – Dies.: 'Il giardino di San Marco', in: Paola Barocchi (Hg.): *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, AK Firenze 1992, 53-62, 159-170.

⁷⁶ Poeschke (1990), 193f., Kat.- und Abb.-Nr. 281. – James David Draper: *Bertoldo di Giovanni, Sculptor of the Medici Household: Critical reappraisal and Catalogue Raisonné*, Columbia-London 1992, 167-176, Kat.- und Abb.-Nr. 98 (Apollo).

⁷⁷ Schröter 2 (1977), Taf. 26, Abb. 57, Taf. 28, Abb. 63

⁷⁸ Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 11300, Fol. 4^v, Vergil, Eklogen, Padua, um 1465/70. – Die dem in Padua und Venedig tätigen Maler Marco Zoppo (um 1433-1478) zugeschriebene, kostbarst in Silberfärbungen auf Pergament ausgeführte Miniatur, die den in der Landschaft zwischen Tieren, Felsen, Bäumen und zwei Satyrn stehenden Orpheus zeigt, der eine stilisierte antike Leier spielt und über dem nackten Körper nur eine kurze Chlamys und über den Zehen offene Stiefelchen trägt, könnte nach der Vermutung J. J. G. Alexanders auf Vorbilder in spätantiken Vergil-Handschriften zurückgehen. Ders. (Hg.): *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*, München-New York 1994, 154-155, Nr. 72, Farbbabb.

ist trotz der Typenbeziehung zum Apollon das Motiv des erhobenen Kopfes mit dem Himmelsblick, der für ihn als Kitharöde bereits in der Kunst der Antike charakteristisch ist. Als Beispiel hierfür sei der berühmte attische Kolonettenkrater aus der Mitte des 5. Jahrhunderts vor Christus mit der Darstellung des unter den Thrakern singenden und sich selbst auf der Leier begleitenden, himmelwärts blickenden Orpheus in Berlin angeführt. Aus der etruskischen Kunst ist eine Peperinstatue des von Tieren umgebenen, singenden, völlig nackten Orpheus mit erhobenem Kopf erhalten, auch etruskische Bronzespiegel überliefern einen ähnlichen Typ.⁷⁹ Entsprechende Stücke können Bertoldo durchaus bekannt gewesen sein, zeichnen sich doch seine Werke sonst durch ein gründliches Antikenstudium aus. Bemerkenswert ist, dass sich diese ihm zugeschriebene Bronze-statue im 18. Jahrhundert unter den Antiken in den Uffizien befand.⁸⁰

An dieser Figur fällt auf, dass der Mund geschlossen ist, Orpheus also nicht singt. Sein verücktes Emporblicken sowie die überkreuzte Stellung seiner Beine mit der federnd leicht aufgesetzten Zehenspitze seines linken Fußes deuten an, dass er sich im Zustand der Entrückung, eines Außer-sich-Seins befindet, so, als würde er göttlich begeistert die Klänge der Sphärenharmonie vernehmen. Hier drückt sich der ideelle Zusammenhang zur Orpheus-Auffassung des Ficino- und Medicikreises aus. Soweit zu sehen, ist es das einzige erhaltene Beispiel für den jungen nackten Orpheus in der florentinischen Kunst des Quattrocento.

Die ältere Forschung schrieb Bertoldo di Giovanni außerdem drei Medaillen mit drei Szenen des Orpheusmythos zu, was jedoch inzwischen abgelehnt wurde. Sie werden heute einem anonymen, vermutlich paduanischen Medailleur mit dem Notnamen "Meister der Orpheuslegende" zugewiesen.⁸¹ Sie stellen die gleichen Themen wie Mantegnas Orpheus-fresken in der zwischen 1464 und 1474 ausgemalten sogenannten "Camera degli Sposi" des Palazzo Ducale in Mantua dar, von denen später noch die Rede sein wird. Bertoldo di Giovanni hielt sich im übrigen 1483/84 nachweislich in Padua auf.

⁷⁹ Schoeller (1969), 24f., Nr. 2, 51f., Taf. V, Abb. 2-4, Taf. XV, Abb. 1.

⁸⁰ Draper (1992) (wie Anm. 76), 169.

⁸¹ John Pope-Hennessy: *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London 1965, 38ff., Kat.- und Abb.-Nr. 120-122. – Manfred Leithe-Jasper: 'Bronze-statuetten, Plaketten und Gerät der italienischen Renaissance', in: Rupert Feuchtmüller (Hg.): *AK Italienische Kleinplastiken, Zeichnungen und Musik der Renaissance*, Schloss Schallaburg, Wien (1976), 192, Kat.-, Abb.-Nr. 228. Danach sind diese Medaillen "extrem selten" und die vollständige Serie nur in zwei Exemplaren in Modena und Washington bekannt. – Draper (1992) (wie Anm. 76) erwähnt die Medaillen nicht.

Zu den letzten Hauptwerken der florentinischen Malerei aus der Zeit des Übergangs von der Früh- zur Hochrenaissance, an denen sich Michelangelo, Raffael und viele andere Meister schulten, gehören die grandiosen, zwischen 1499 und 1503 ausgeführten Fresken Luca Signorellis (um 1445-1523) in der Kapelle der Madonna di S. Brizio des Domes in Orvieto. In der Sockelzone unterhalb des Wandfreskos *Die Verdammten in der Hölle* befinden sich im Rahmendekor eines der Felder mit einem der antiken, bisher nicht schlüssig bestimmten Dichter zwei als Grisailen ausgeführte Medaillonbilder mit Orpheus im Hades.⁸² Im thematisch ersten Medaillonbild (Abb. 9) in der Vertikalachse hat der junge, bekränzte Orpheus in kurzem abflatterndem Hemd sein Spiel auf der Lira da braccio in der tumultösen Unterwelt beendet und wartet auf die Entscheidung des Götterpaares. Proserpina redet vehement gestikulierend auf Pluto ein und zeigt gleichzeitig auf die wie eine Gestürzte am Boden liegende, von drastisch lüsternen Teufelsdämonen eingekeilte und verzweifelt zum Orpheus blickende Eurydike. Im zweiten Medaillon in der Querachse links ist der endgültige Verlust der Eurydike dargestellt. Es ist der Moment, in dem sich Orpheus zu ihr, die in seinem Rücken brutal von Teufeln zurückgezerrt wird, umgibt und damit gegen das Gebot der Götter verstoßen hat. Zur Erklärung dieser Orpheusszenen wurde bisher nur allgemein auf Vergils und Ovids Schilderungen des Descensus hingewiesen. Doch kommt für die Problematik vielmehr die platonische Deutung des Boethius in Betracht, der das dritte Buch seiner *Consolatio philosophiae* (Lib. III, 12, v. 73ff.) mit dem berühmten Gedicht über Orpheus und seinem Aufenthalt in der Unterwelt beschließt und ihn darin als Negativfigur verurteilt und vor ihm warnt, weil er sich durch die Leidenschaft der Liebe zur Eurydike von seiner wahren Bestimmung hat abbringen lassen und den Blick nicht nach oben zur lichten Quelle des höchsten Gutes richtete, sondern nach unten zum Tartarus:

(...) wer zur Höhle des Tartarus
unterliegend das Auge senkt,
der verliert, was er Köstliches
mit sich führt, wenn er Schatten schaut.⁸³

⁸² Roettgen (1997), 384ff. (Forschungsstand zur Datierung, Ikonographie, Erhaltung der Fresken), 400 Schema mit Einzeichnung der Bildthemen, Abb. 227. Die Orpheusmedaillons sind leider nicht, wie auch in der vorausgegangenen Literatur, gesondert als Details abgebildet und besprochen.

⁸³ Boethius, *Trost der Philosophie*. Deutsch von Karl Büchner. Mit Einführung von Friedrich Klingner, Leipzig o. J., 94 (= Lib. III, 12, 77-78). – Boethius, *Trost der Philosophie*. Lateinisch und deutsch. Übertragen von Eberhard Gothein, Zürich (1949), 200f.

Daraus entstand schließlich, wie bereits oben zitiert, bei Christine de Pisan, Coluccio Salutati und anderen seine Deutung als dem Laster der Voluptas verfallene Figur.⁸⁴ Aus diesem Interpretationsstrang könnte sich erklären, warum Orpheus im Bildprogramm Signorellis auf der Seite der Verdammten erscheint.

IV.

Der Orpheusmythos in Mantua: Andrea Mantegnas Bildschöpfungen und ihre Wirkung auf Albrecht Dürer

Die komplexe Vielschichtigkeit der Orpheusthematik sowohl in positiver als auch in negativer Bedeutung spiegeln verschiedene Werke Andrea Mantegnas (ca. 1431-1506) und seines Umkreises wider. Völlig anders als die florentinischen Meister des 15. Jahrhunderts stellt der sich mit der Antike umfassend auseinandersetzen Mantegna Orpheus dar, selbstverständlich als jungen, bartlosen Kitharodos, der nicht die moderne Lira da braccio spielt, sondern eine der Antike nachempfundene Leier bzw. Kithara, sogar mit Henkelgriff. Seine drei als Grisailen vor fingiertem Goldmosaik ausgeführten Orpheusfresken in den Stichkappen des Deckengewölbes der von ihm zwischen 1464 und 1474 ausgemalten sogenannten "Camera degli Sposi" im Palazzo Ducale zu Mantua gehören zu den ersten erhaltenen Beispielen der Orpheusthematik in der Freskomalerei Italiens. Darüber hinaus sind es die ersten Bildbeispiele für die auffallende Vorliebe der Gonzaga für das Orpheusthema, die sich dort über einhundert Jahre lang in Bildprogrammen, Theater- und Opernaufführungen zeigt. Die Festspielaufführungen setzen mit Angelo Polizianos für den Hof der Gonzaga 1480 verfasstem und sofort mit Instrumentalbegleitung und Gesang inszeniertem Melodrama *La fabula di Orpheo* ein. 1607 erfolgte dort die Uraufführung von Claudio Monteverdis Oper *Orfeo* nach dem Libretto von Alessandro Striggio.⁸⁵

Die drei Orpheusfresken Mantegnas befinden sich über dem Staatsbild des von seiner Familie und Beamten des Hofes umgebenen Marchese Lodovico Gonzaga II. (1414-1478) an der Stirn- bzw. Nordwand des als Paradeschlafzimmer und für diplomatische Empfänge und Audienzen ge-

⁸⁴ Nachweise wie oben Anm. 49-51. – Boethius wurde bisher für Signorellis Orpheusfresken noch nicht herangezogen.

⁸⁵ Nino Pirrotta: *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*. Con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, zuerst Torino 1969, ibid. 1975. – Wolfgang Osthoff: "Contro le legge de'fati". Polizianos und Monteverdis Orfeo als Sinnbild künstlerischen Wettkampfes mit der Natur, in: *Analecta musicologica* 22, 1984, 11-68. – AK Raffaella Morselli (Hg.): *Gonzaga. Le raccolte*, Milano 2002, 458, Abb. 184 (Striggio), 472, Kat.-Nr. 184, 473f. Nr. 186 (Monteverdi).

nutzten Raumes.⁸⁶ Zusammen mit den Themen in den neun anderen Stichkappen, die sechs Taten des Herkules und drei Szenen aus dem Mythos des Sängers, Kitharöden und Erfinders der Dithyramben Arion darstellen, bilden die Orpheusfresken ein inhaltlich kompliziertes, mehrschichtiges Rahmenprogramm der beiden großen Wandfresken mit der Darstellung dieser Herrscherfamilie. Außer dem regierenden Marchese Lodovico Gonzaga an der Nordwand ist an der Westwand sein zweitältester Sohn, der 1461 durch Papst Pius II. zum Kardinal kreierte Francesco Gonzaga (1444-1483) als zentrale, von seinen Geschwistern und Hofleuten umringte Mittelpunktfigur dargestellt, der mit seinem Vater spricht. Francesco Gonzaga, der erste aus dieser Familie hervorgegangene Kardinal, zeichnete sich durch breite humanistische Bildung aus; 1479/80 hatte er Polizian aus Florenz für kurze Zeit an den Mantuaner Hof geholt und mit dem Orpheusdrama beauftragt.⁸⁷ An der Süd- und Ostwand befinden sich keine figürlichen Fresken.

Die den dreieckigen Stichkappen kompositionell ingeniös eingepassten, heute schlecht erhaltenen Orpheusfresken, die als Grisailen vor dem gemalten Goldmosaik wie Marmorreliefs erscheinen, stellen von links nach rechts folgende Szenen dar: Orpheus als auffallend jungen, nur mit einer antikisch über dem nackten Körper drapierten Chlamys bekleideten Kitharaspieler (Abb. 10), der erhöht im Vordergrund sitzt und den Kopf über die Schulter wendet, sich also umblickt. Ihm gegenüber, durch großen Abstand getrennt, die sich ihm zuneigenden, aus der Tiefe emporragenden Wipfel zweier Fruchtbäume, vor denen als Halbfiguren zwei Frauen, die hintere mit einem Bogen, angeordnet sind, außerdem der Riesenkopf eines Löwen, stellvertretend für alle Tiere. Die vordere der beiden, bisher in der Forschung nie näher bestimmten Frauen, stützt traurig melancholisch den Kopf in die Hand. Es kann sich hier nur um Dryaden, Baumnymphen, handeln, die Vergil (*Georgica* 4, v. 460) als die beim Tod der Eurydike in Klage ausbrechenden Altersgenossinnen nennt. Auch der Bogen als Attribut der Dryaden wird gelegentlich in der antiken Literatur erwähnt. Hier ist also verschlüsselt die Situation nach dem Tod der Eurydike dargestellt. Im mittleren zentralen Fresko über der Hofszene steht Orpheus, den Bildrahmen überschneidend, mit der Kithara vor dem

⁸⁶ Roettgen (1997), 12-26, Farbabb. 1-13 (Forschungsstand, Datierung, Schema mit Einzeichnung der Bildthemen). – Die besten Abbildungen der Orpheusfresken in: Michele Cordaro (Hg.): *Mantegna. La Camera degli Sposi*, Milano 1992, 67, Abb. 1-3.

⁸⁷ D. S. Chambers: *A Renaissance Cardinal and his Worldly Goods: The Will and Inventory of Francesco Gonzaga (1444-1483)*, London 1992 (=Warburg Institute Surveys and Texts, XX), 4ff., 71ff. – Antonia Tissoni Benvenuti (1986), 58-70. – Roettgen (1997), Abb. 7.

dreiköpfigen, durch die Musik besänftigt eingeschlafenen Höllenhund Cerberus und bückt sich herab zu einer aus dem Höhleneingang des Hades schreiend ihn anblickenden Frau, die die Forschung stets als Furie bezeichnet. Beide Köpfe und Blicke sind aufeinander ausgerichtet, so dass nur Eurydike gemeint sein kann. Im dritten und letzten Fresko (Abb. 11) holen drei wild bewegte Frauen in antiker Nymphentracht mit hoch erhobenen Stöcken wütend zum Schlag gegen Orpheus aus, der, im antiken Figurentypus gefallener Soldaten, zu Boden gestürzt im Vordergrund aufgestützt liegt und das ältliche zerquälte Gesicht mit geschlossenen Augen gestützt richtet. Sein Musikinstrument ist nicht dargestellt. Es ist, soweit zu sehen, nicht nur die erste, bisher bekannte monumentale Darstellung seines Todes, sondern auch eine der künstlerisch eindrucksvollsten und expressivsten der Orpheusikonographie überhaupt. Es fragt sich, warum dieses Thema im Bildprogramm dieses Staatsraumes dargestellt ist, nur weil es zum Mythos gehört? Aus der florentinischen Kunst des 15. und wohl auch des 16. Jahrhunderts ist keine Todesdarstellung des Orpheus bekannt.

Als Grund für die Ermordung des Orpheus durch die von Vergil (*Georgica* 4, v. 520-523) und Ovid (*Met.* XI, v. 3ff.) als Thrakerinnen bezeichneten Frauen geben beide seinen Frauenhass an, der ihn nach dem Tod der Eurydike befahl. Ovid (*Met.* X, v. 83-85) führt außerdem die von ihm in Thrakien eingeführte Knabenliebe an.

Die Forschung sieht die Orpheusfresken, zusammen mit denjenigen des Arion, – die nach Herodot (I, 23) und Ovid (*Fasti* II, v. 93-118) die Beratung der korinthischen Seeräuber über seine Tötung und den Sprung des Kitharöden in das Meer, ferner seine wunderbare Rettung durch den Delphin und schließlich die Bestrafung der Seeleute durch König Periander von Korinth darstellen⁸⁸ –, als Illustration der Sagen dieser mythischen Repräsentanten der Musik und der Poesie an und bezieht sie auf das rege musikalische Leben und den am Hof der Gonzaga blühenden Humanismus.⁸⁹ Abzulehnen ist die von Giuseppe Scavizzi aufgestellte, mit keiner Quelle begründete und neuerdings von Antoinette Roesler-Friedenthal wieder aufgegriffene, nur durch Spekulationen begründete These, wonach es sich bei den drei Orpheusfresken um eine Selbstdarstellung Mantegnas als Künstler handele.⁹⁰ Eine andere Sicht auf die Bedeutungsmöglichkei-

⁸⁸ Roettgen (1997), 20, Abb. 10, 26, Schema, Farbabb. 11. – Lothar Freund, art. 'Arion', in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 1, 1937, 1025-1027.

⁸⁹ Elizabeth B. Welles: 'Orpheus and Arion as Symbols of Music in Mantegna's Camera degli Sposi', in: *Studies in Iconography* 30, 1989/90, 133-144. – Semmelrath (1994), 66-72, Abb. 21-23. – Roettgen (1997), 20.

⁹⁰ Scavizzi (1982), 117-119. – Roesler-Friedenthal (1996), bes. 173-175.

ten des Orpheus in diesem Bildprogramm enthält indirekt die Untersuchung Rodolfo Signorinis über die Ableitung und Deutung der sechs Herkuleszenen als Mythologem für Virtus. Da sich drei Herkulesstatuen in den Stichkappen der den Orpheusfresken gegenüberliegenden Wand befinden, weist Signorini auf die negativen Ausführungen Coluccio Salutati über Orpheus als Antipoden der Virtus hin, auf dessen Deutung als "homo voluptati sensuum deditus".⁹¹

Obwohl es nicht vorstellbar erscheint, dass sich Marchese Gonzaga mit Familie und Hof ausgerechnet unter Themen hätte darstellen lassen, die als Anspielung auf eines der schwersten Laster hätten verstanden werden können, geht der Hinweis Signorinis auf Salutatis Verurteilung des Orpheus nach meiner Meinung doch in die richtige Richtung, nämlich wieder zu Boethius und seiner Warnung, sich durch irdische Begierden, durch den Blick nach unten, nicht von den höheren himmlischen Dingen, von der Erkenntnis des wahren Guten ablenken zu lassen, wofür ihm, wie bereits oben ausgeführt, der Aufenthalt des Orpheus im Hades und seine Liebe zur Eurydike als Gleichnis dient.⁹²

Das 1480 in Mantua aufgeführte Orpheusdrama Polizians, in dem der mit dem Dichter und Kardinal Gonzaga befreundete, sich selbst auf der "lyra" begleitende Sänger Baccio Ugolini in der Rolle des Orpheus auftrat⁹³, schließt wie die Fresken Mantegnas mit der Erschlagung des Helden durch wütend tobende Bacchantinnen ab. Sie rächen sich an ihm, weil er die Frauen und die Ehe verachtete und sich der Päderastie zugewandt hatte. Sein letztes Lied, bevor er niedergeknüppelt wird, gilt im Stück Polizians den von Göttern geliebten Knaben. Seine Ermordung fassen die orgiastisch begeisterten Mänaden als Opfer an Bacchus auf, dem sie am Schluss des Dramas ihr Loblied darbringen und mit dem sie zugleich das Publikum im Saal zu einem Festbankett auffordern.⁹⁴

Orpheus hatte im weitesten Sinne mit der Ordnung, den Normen gebrochen, indem er sich als Mensch in das Reich des Todes gewagt und

⁹¹ R. Signorini: *Opus hoc tenue. La Camera dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica iconografica iconologica*. Presentazione di Eugenio Battisti, Parma 1985, 214-217, 222. – Roettgen (1997), 20. – Salutati, 2, (1951) [wie Anm. 51], 499, 11-14.

⁹² Nachweise wie hier in Anm. 83-84.

⁹³ Tissoni Benvenuti (1986), 42-43.

⁹⁴ Poliziano, v. 285-340, ed. Tissoni Benvenuti (1986), 162-167. – Bodo Guthmüller, 'Di nuovo sull'Orfeo del Poliziano', in: Luisa Secchi Tarugi (Hg.): *Poliziano nel suo tempo*. Atti del VI convegno internazionale, Firenze 1996, 201-216. – Unergiebig: Tobias Leuker: *A. Poliziano. Dichter, Redner, Stratege. Eine Analyse der Fabula di Orpheo und ausgewählter Werke des Florentiner Humanisten*, Stuttgart-Leipzig 1997 (=Beiträge zur Altertumskunde, 98), 41-95 (Quellen und Bedeutungsinhalt des Orpheo werden so gut wie nicht behandelt). – Antike Quellen für den Tod des Orpheus im Zusammenhang mit dem Dionysoskult bei Ziegler (1939), 1281-1298.

damit die Gesetze des Schicksals durchbrochen hatte, außerdem, indem er sich der Päderastie zuwandte. Im Gegensatz zur Antike wurde die Homosexualität bekanntlich als sündhaftes widernatürliches Abweichen von der göttlichen Ordnung in Mittelalter und Neuzeit verfolgt und mit dem Tod bestraft.⁹⁵ So gesehen, könnte man die Orpheusfresken Mantegnas über dem Staatsbild der Gonzaga als moralisch warnende Allegorie über die Gefahr der Verleitung durch irdische Begierden verstehen, denen selbst Orpheus, der die Natur durch die Kunst der Musik und der Rede bezwungen und den Höllenhund eingeschlafert hatte, unterlegen war.

Das Thema der Erschlagung des Orpheus durch Frauen begegnete im Umkreis Mantegnas noch öfter. Nach einer seiner verlorenen Kompositionen führte Albrecht Dürer seine 1494 inschriftlich datierte und signierte berühmte Federzeichnung mit dem Tod des Orpheus aus (Abb. 12) [Hamburg, Kunsthalle]. Das über die Krone der hohen Baumgruppe im Rücken des niedergeknüppelten Orpheus gespannte Spruchband trägt die eigenhändige Bildüberschrift Dürers: "Orfeuß der Erst puseran", Orpheus der erste Knabenschänder. "Puseran" ist der aus venezianischem Dialekt entlehnte, aus "puzerone, buzerio" entstandene Begriff für Knabenliebe, den im übrigen auch Martin Luther für Sodomie benutzt.⁹⁶

Dürer hatte sich 1494 zum ersten Mal in Venedig aufgehalten und lernte Kupferstiche Mantegnas kennen, die er nachzeichnete. Im Unterschied zur älteren Forschung, die in einem norditalienischen Kupferstich aus dem weiteren Umkreis Mantegnas die Vorlage für Dürers Zeichnung sah, nimmt man jetzt – einerseits aufgrund zahlreicher motivlicher Abweichungen zwischen beiden Blättern, wozu die andersartige Landschaft und das im Vordergrund liegende Musikinstrument gehören, andererseits aufgrund der Übereinstimmung in der Anlage der jeweils dreifigurigen Komposition und der nahezu identischen Figurentypen – als gemeinsame Vorlage ein verlorenes Werk Mantegnas an, das möglicherweise ein Spruchband mit der Verurteilung des Orpheus als Päderast trug. Nach der nicht einleuchtenden Vermutung von Roesler-Friedenthal sei in dem angstvoll, schmerzverzerrten Gesicht von Dürers Orpheus ein Porträt Mantegnas überliefert.⁹⁷

⁹⁵ B.-U. Hergemöller: art. 'Homosexualität', in: *Lexikon des Mittelalters* 5, 1999, 113-114. – Rudolf und Margot Wittkower: *Künstler, Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart/Berlin (1965), 162-172. – Ficino lehnte die Päderastie ausdrücklich ab; Osthoff (1984) (wie Anm. 85), 22, Anm. 28 (Zitat).

⁹⁶ Fedja Anzelewsky: 'Tod des Orpheus', in: Ders.: *Dürer-Studien*, Berlin 1983, 15-28, bes. 26. – Roesler-Friedenthal (1996), 151, Anm. 4 (Nachweise für Luther), 153ff. weitere Literatur zu Dürers Zeichnung.

⁹⁷ Roesler-Friedenthal (1996), 153-158, Abb. 4-8.

Der in dem norditalienischen Kupferstich und in Dürers Zeichnung identisch überlieferte Figurentypus des ins Knie gestürzten Orpheus, der sich mit dem einen Arm und dem seitlich ausgestreckten Bein am Boden abzustützen und mit dem anderen, abwehrend erhobenen Arm seinen Kopf vor den Schlägen der Frauen zu schützen sucht, geht, wie seit langem erkannt, auf die Antike zurück und ist als Haltung für zusammenbrechende Helden und Krieger üblich. Aby Warburg entwickelte an Dürers und Mantegnas Darstellung den für die Kunstgeschichte wegweisenden Begriff der "Pathosformel".⁹⁸ Seit Mantegna setzte sich dieser Typus mehr oder weniger in Todesdarstellungen des Orpheus durch. Als Beispiel hierfür sei nur die meisterhafte, braun lavierte Federzeichnung des Raffael-Schülers und Hofkünstlers der Gonzaga, Giulio Romano (um 1499-1546), im Louvre angeführt, die ganz von den Affekten der erbarungslos auf den gestürzten, sich mit letzter Kraft wehrenden und schreienden Orpheus zum Schlag ausholenden Mänaden beherrscht ist.⁹⁹

V.

Orpheus in der Kunst der Hochrenaissance und des Humanismus.

Im 16. Jahrhundert nehmen die Orpheusdarstellungen nicht nur in Italien, sondern auch nördlich der Alpen zu. Dies erstaunt im Zeitalter des Humanismus nicht, gehören doch die durch ihn verkörperten Künste der Eloquenz, der Poesie und der Musik zu den "*studia humanitatis*", über deren Beherrschung sich Erziehung und Bildung und darüber hinaus die Idealvorstellungen zivilen, gesitteten Lebens einer menschlichen Gemeinschaft definierten.¹⁰⁰ Zahlreiche Oden, also die wiederbelebte neulateini-

⁹⁸ A. Warburg, 'Dürer und die italienische Antike' (1905), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, II, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, hg. Gertrud Bing, Leipzig-Berlin 1932, 443-449, 623-625 (Anhang) Taf. LV, Abb. 99, 100. – E. Panofsky, *The Life and Art of A. Dürer*, Princeton N.Y. 1955, 32-35, Abb. 49-52. – Hans H. Aurenhammer: 'Das Christuskind als tragischer Held? Eine antike Pathosformel in Giovanni Bellinis *Lochis-Madonna*', in: Fritz Blakolmer/K. R. Krieger u.a. (Hgg.): *Fremde Zeiten*, Festschrift für Jürgen Borchardt zum 60. Geburtstag, I, Wien 1996, 377-394, bes. 386-390, Abb. 5-11 (antike Beispiele). Freundlicher Hinweis von Philipp Niewöhner M. A., Mainz.

⁹⁹ Paris, Louvre, Inv.-Nr. 3494. – Frederick Hartt: *Giulio Romano*, I, New Haven 1958, 305, Nr. 299, 2, Abb. 515. – Roseline Bacou: *Autour de Raphael. Dessins et peintures du Musée du Louvre*, Paris 1983, 67, Nr. 75, Abb.

¹⁰⁰ Buck (1961), 14-15. – Ders., 'Die "*studia humanitatis*" und ihre Methode', in: Ders.: *Die humanistische Tradition in der Romania*, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1968, 133-150. – P. O. Kristeller, 'Das moderne System der Künste', in: Ders.: *Humanismus und Renaissance*, 2, München 1976, bes. 175-182. – Klaus Wolfgang Niemöller: 'Zum Paradigmenwechsel in der Musik der Renaissance', in: *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit* 1995, 187-202, bes. 190-192.

sche Gattung der Lyrik und des vertonten, gesungenen Kunstliedes¹⁰¹, sowie das gelehrte, neu entstandene Gebiet der Emblematis italienischer, französischer und deutscher Humanisten des 16. Jahrhunderts behandeln, oft unter dem als Holzschnitt oder Kupferstich ausgeführten Sinnbild des Orpheus unter den Tieren, die Allgewalt seiner sprachlichen und musikalischen Künste, seine "*vis eloquentiae, musicae et poeticae*" als Grundlage der Kultur.¹⁰² Hier seien nur zwei Oden prominenter Humanisten hervorgehoben. In der berühmten Ode des deutschen "Erzhumanisten" Konrad Celtis (1459-1508), in der er inbrünstig Apollon als Gott der Dichtkunst anfleht, Griechenland und Italien zu verlassen und in das "barbarische" Deutschland zu kommen, führt er als die die Barbaren veredelnde Kraft das zur Leier gesungene Lied (*carmen*) des Orpheus an, dem

die wilden Tiere, die schnellen Hirsche, die hohen Bäume der Wälder folgten.¹⁰³

Erasmus von Rotterdam (um 1465-1536) besingt in mehreren Oden diese Bedeutung des Orpheus umfassend. Er feiert ihn als "vates", der durch das Lied zum Spiel auf der ihm von seinem Vater Apollon geschenkten "lyra" die Naturgewalten, Flüsse, Meere, Wälder, Tiere und Menschen, darüber hinaus die Götter der Unterwelt besänftigte (*placavit*). Denn "alles kann durch den Gesang besänftigt werden" –

Haec, ut rite probem cantibus omnia placari recito,

wofür er außerdem als Parallelbeispiel aus der Heiligen Schrift David anführt, der durch sein Lied den Zorn Sauls besänftigte.¹⁰⁴ Der Reformator Philipp Melancthon (1497-1560) vergleicht in einem Gedicht beide Sän-

¹⁰¹ W. Leonard Grant, *Neo-Latin Literature and the Pastoral*, Chapel Hill 1965, 145f., 330f. – Françoise Joukovsky: *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néolatine du XVIe siècle*, Genf 1970. – François Rouget: *L'apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'Ode en France au XVIe siècle de Sébillet à Scaliger (1548-1561)*, Genf 1994, 24ff., 37ff., 106ff.

¹⁰² Henkel/ Schöne, *Emblemata* (1978) (Sonderausgabe), 1609-1613, s. v. Orpheus.

¹⁰³ K. Celtis: *Libri Odarum quatuor* (...), Lib. IV, Nr. V: "Ad Phoebum, ut Germaniam petat", in: *Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts*. Lat. und dt., hg. von Wilhelm Kühlmann/Robert Seidel/Hermann Wiegand, Frankfurt/M. 1997 (= Bibliothek der frühen Neuzeit, 5), 68-71, v. 13-16; 977-979 Kommentar. – Franz-Joseph Worstbrock: 'K. Celtis. Zur Konstitution des humanistischen Dichters in Deutschland', in: *Literatur, Musik, Kunst* 1995, 9-35.

¹⁰⁴ Erasmus von Rotterdam: *Carmina selecta*. Lat. und dt., in: *Ausgewählte Schriften*, hg. von Werner Welzig, 2, Darmstadt 1995, 242-251, "Apologia Erasmi et Corneli sub dialogo lamentabili assumpta adversus barbaros, qui veterem eloquentiam contemnunt, et doctam poesim derident (...)", bes. 248-251, v. 89-125.

ger, stuft David aber höher ein, weil seine Lieder (carmina) bzw. Psalmen die Seele mitten aus dem Tod herausführen.¹⁰⁵

Als Bildbeispiel für die von Celtis, Erasmus von Rotterdam und vielen anderen Humanisten des 16. Jahrhunderts beschriebene Bedeutung des Orpheus als "vates", als Besänftiger der Natur und als Bezwingen der Barbarei bietet sich der signierte, großformatige, um 1510 zu datierende Farbholzschnitt des zuletzt in Straßburg tätigen Malers, Zeichners, Holzschnittreißers Hans Wechtlin (um 1480/85 - um 1526) an (Abb. 13).¹⁰⁶ Der völlig nackte Orpheus, der in der über ihm hängenden, an den Zweigen der sich ihm zuneigenden Bäume befestigten Tafel als ORPHEUS VATES bezeichnet ist, also in der altehrwürdigen klassischen Bezeichnung für den wahren, göttlich begeisterten Dichter, sitzt als himmelwärts blickender, sich selbst auf der stilisierten Lira da braccio begleitender Sänger auf einem Steinblock, an dem zwei weitere Saiteninstrumente lehnen, links eine Knicklaute, rechts die Harfe. In seinem Rücken eine noch unfertige, schräg ansteigende Mauer aus flachen Steinplatten, die mit Sicherheit auf die Gewalt der Musik anspielt, und zwar in direktem Bezug zu dem mit Orpheus häufig zusammen erwähnten Mythos des Amphion, durch dessen Leierspiel sich die Mauern von Theben bildeten und zusammenfügten.¹⁰⁷ In der Emblematik des 16. Jahrhunderts wird diese Leistung des Amphion mit Orpheus verbunden, wonach er als erster Mauern zusammengefügt habe, deren Steine nicht von kunstreicher Hand behauen waren. Als Musiker und Dichter erscheint er zugleich als der erste "artifex".¹⁰⁸ Die bei Wechtlin in Auswahl dargestellten Tiere, ein vor dem Sänger lagernder Hirsch, ein aus dem Wald heraustretendes Reh und drei auf

¹⁰⁵ Reinhold F. Gleis: Sed prudenter et raro? Lateinische Dichtungen Melanchthons', in: Walther Ludwig (Hg.): *Die Musen im Reformationszeitalter*, Leipzig 2001, 189-208, bes. 194, Zitat mit Übersetzung. - Zur Kenntnis der orphischen Hymnen im Kreis Melanchthons vgl. Ludwig: 'Musenkult und Gottesdienst - Evangelischer Humanismus der Reformationszeit', *ibid.*, bes. 20, Anm. 41, 22f., Anm. 51.

¹⁰⁶ Bartsch, VII, 451, Nr. 8. - Walter L. Strauss (Hg.): *The Illustrated Bartsch*, 13, Formerly Volume 7 (Part 4), *Sixteenth Century Artists*, New York 1981, 34, Nr. 8 (451). - Giulia Bartrum: *German Renaissance Prints 1490-1550*, AK, London 1995, 66f., Kat.- und Abb.-Nr. 51. - Farbholzschnitt von zwei Platten, einer Schwarz- und einer Tonplatte in Grüngrau, links unten mit dem Monogramm Wechtlins signiert, 26,8x18,1 cm. Sechs Exemplare des Farbholzschnittes sind insgesamt bekannt.

¹⁰⁷ Horaz, *Carmina*, Lib. III, 11, v. 1-25, *De arte poetica* 391-396. - Martianus Capella, Lib. IX. 906, ed. Dick (1969), 480-482. - Erasmus von Rotterdam: *Lob der Torheit*, hg. Welzig 2 (1995), (wie Anm. 104), 56. - Andere Nachweise bei Godo Lieberg: *Poeta Creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam 1982, 37f., 54-55.

¹⁰⁸ Henkel/Schöne, *Emblemata* (1978), 1609, Petrus Costalius (Ed. pr. Lyon 1555), 315: "(...) Condidit hic hominum coetus, et moenia primus/ Artifici posuit non violata, manu".

ihn orientierte Vögel, tragen zur Wirkung seines Gesanges wie zur friedlichen, pastoral-arkadischen, zeitenthobenen Stimmung themaentsprechend bei.

Für diese Darstellung hat Wechtlin einen bekannteren Orpheustyp der italienischen Kunst aufgegriffen, den zum Beispiel eine Bronzemedaille wiedergibt, die einem unter dem Pseudonym "Moderno" signierenden, im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert zunächst in Oberitalien, sodann in Rom tätigen Medailleur und Plakettenkünstler zugeschrieben wird (Abb. 14).¹⁰⁹ Sie zeigt den völlig nackten, unter einem Baum vor dichtem Wald sitzenden, die Lira da braccio spielenden Sänger, der von Vögeln und Damwild umgeben ist, darunter, wie bereits in der frühen französischen *Ovide moralisé*-Handschrift in Paris (Abb. 5), das Einhorn, das auch hier als zum Tierbestand des Paradieses gehörendes Geschöpf den ungetrübten Naturfrieden vergegenwärtigt.¹¹⁰

Diesen vielleicht als pastoral-lyrisch zu umschreibenden Typ des die Lira da braccio spielenden Orpheus, für den es weitere Beispiele der italienischen Kunst der Renaissance gibt, nahm Raffael für den Apollon in seinem berühmten, um 1510 ausgeführten Parnassfresko in der Stanza della Segnatura im Vatikan auf und verlieh diesem vorbildhafte Dauer. Das Parnassfresko illustriert exemplarisch die humanistische Dichtungslehre vom göttlichen Ursprung der Poesie, dem übergeordneten Motto *Numine afflatur* gemäß, das die Personifikation der geflügelten Poesie im Deckenmedaillon über dem Parnass flankiert. Indem Apollon hier im Typus des Orpheus dargestellt ist, wird nicht nur auf die nahe Verwandtschaft zwischen beiden hingewiesen, sondern auch auf die schöpferische, universale, kulturbegründende Macht der Dichtkunst, deren Hauptvertreter, ähnlich wie in der bereits oben erwähnten Dichtung *Nutricia* des Polizian, von Homer und Hesiod bis in Raffaels eigene Zeit dargestellt sind.¹¹¹ Die Aktualität des Orpheusthemas am päpstlichen Hof zur Zeit Raffaels und seines Auftraggebers Papst Julius' II. (reg. 1503-1513) bezeugt die im November 1512 vollzogene Dichterkrönung, bei der als Mu-

¹⁰⁹ E. F. Bange: *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock*, 2. Teil, *Reliefs und Plaketten*, Berlin-Leipzig 1922 (= Staatliche Museen zu Berlin), Kat.-Nr. 470, Taf. 44. - Pope-Hennessy (1965) (wie Anm. 81), 52f., Nr. 171-175.

¹¹⁰ Jürgen W. Einhorn: *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München 1976 (= Münstersche Mittelalter-Schriften, 76), 111-118, 134-135, Abb. 129, 134-138, 143-145.

¹¹¹ Schröter, 1 (1977), 334-337; 2, Abb. 108. - Dies.: art. 'Raffael', in: *Theologische Realenzyklopädie* 27, Berlin-New York 1997, 95-106, bes. 105f., Taf. 4, Abb. 5. - Dies.: art. 'Parnass', in: *Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike, Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte* 15,2, Stuttgart-Weimar 2002, 176-187, bes. 181, Abb. 4 (mit weiterführender Literatur). - *Monumenti, Musei, Gallerie Ponteficie, Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993, Taf. 278-283.

sen verkleidete Jünglinge und ein in den Quellen sowohl als Orpheus als auch als Apollon bezeichneter Dichter auftraten. Es ist die erste und einzige im Vatikan vollzogene Dichterkrönung.¹¹²

Gleichzeitig mit den Fresken Raffaels in der Stanza della Segnatura führte zwischen 1509 und 1511 der sienesische Architekt und Maler Baldassare Peruzzi (1481-1536) in der von ihm für den päpstlichen Bankier Agostino Chigi erbauten, später als "Farnesina" bezeichneten Villa suburbana am westlichen Tiberufer den Freskenfries mit einer Fülle mythologischer Themen in der im Erdgeschoss gelegenen Saletta, der sogenannten "Sala del Fregio", aus. Der Freskenfries befindet sich unterhalb der Kassettendecke und umläuft ohne Abgrenzung der einzelnen, durchweg vor dunkelblauem Hintergrund ausgeführten Szenen den schmalen, rechteckigen Raum.¹¹³ An der Westwand sind drei Szenen des Orpheusmythos dargestellt, deren Abfolge auch hier nicht, wie bereits bei Mantegna, der Überlieferung Ovids entspricht. Auch mit den Holzschnitten in der volkssprachlichen venezianischen Metamorphosenausgabe von 1497, die in die zahlreich danach in Venedig erschienenen volkssprachlichen und lateinischen kommentierten Metamorphosenausgaben des 16. Jahrhunderts übernommen wurden, haben diese Orpheusfresken, im Gegensatz zu anderen Themen des Frieses, kaum etwas zu tun.¹¹⁴ Bei Peruzzi setzt die

¹¹² E. Schröter: 'Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II.', in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 75, 1980, 208-240, bes. 237-238.

¹¹³ Christoph Luitpold Frommel: *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien-München 1967/68 (= Beiheft zum Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte, 11), 61-64, Kat.-Nr. 18a, Taf. Xc-XIIa, ohne Abbildung der Orpheusfresken. Diese bei Fritz Saxl: 'The Villa Farnesina', in: Ders.: *Lectures*, 1, London 1957, 189-199, 2, Taf. 126-127. – David R. Coffin: *The Villa in the Life of Renaissance Rome*, Princeton N. Y. 1979 (= Princeton Monographs in Art and Archeology, 34), 87-109, bes. 98f., Abb. 62 (Herkules).

¹¹⁴ Blattner (1998) (wie Anm. 53), Abb. V31-32, 36 (Orpheus). – Zum Einfluss der venezianischen Metamorphosenholzschnitte allgemein und kaum weiterführend Francesca Cappelletti, 'L'uso delle Metamorfosi di Ovidio nella decorazione ad affresco della prima metà del cinquecento. Il caso della Farnesina', in: Walter/Horn (1995), 115-128, Taf. 32-33. – Folgende Ausgabe mit den Holzschnitten von 1497 wurde von mir in der Bibliothek des Mainzer Gutenberg-Museums benutzt (= Ink. 851): Raphaelis Regii in primum metamorphoscos Ovidii librum enarrationes (...), Venedig (Georgius de Rusconibus) (1509), Fols. CIII-CVI^v: Liber decimus, Titelholzschnitt: Hochzeit des Orpheus, Schlangenbiss bzw. Tod der Eurydike, Überfahrt des Orpheus in den Hades; Fol. CIII^v: Holzschnitt, Orpheus unter den Tieren in kurzem Panzer die Lira da braccio spielend; Fol. CXIII; Liber XI: Titelholzschnitt, Tod des Orpheus, der im Figurentypus Mantegnas und Dürers von sieben Mänaden niedergeknüpelt wird. Zum lateinischen Metamorphosenkommentar des Raphael Regius, der 1493 zuerst in Venedig erschien und im 16. Jahrhundert mehr als sechzig Auflagen erlebte, Guthmüller (1986), 40-46. – Ders.: 'Formen des Mythenverständnisses um 1500', in: *Literatur, Musik und Kunst* (1995), 109-131, bes. 130f.

Themenfolge mit Orpheus unter den Tieren ein, der in dem bekannten, schließlich von Raffael aufgenommenen Typus des sitzenden, fast nackten, himmelwärts blickenden Lira da braccio-Spielers dargestellt ist (Abb. 15). Unter den Tieren befindet sich übrigens auch hier wieder das Einhorn. Es schließt sich der Aufstieg der Eurydike aus dem Erdschlund der Unterwelt an, die, indem der vor ihr stehende Orpheus sie anblickt, von einem Dämon (Pluto?) an den Haaren zurückgerissen wird. Dieses Motiv erinnert an die Bildbeschreibung des Orpheus in dem bereits oben erwähnten frühhumanistischen Götterhandbuch *Libellus de imaginibus deorum*, wo angegeben ist, dass sie beim Verlassen der Unterwelt und im Moment des sich zu ihr umblickenden Orpheus von "infern" zurückgerissen wird. In der Textillustration aus der Zeit um 1400/1410 sind dies zwei Teufel. Dort ist diese Szene, zusammen mit derjenigen der durch die Musik des Orpheus verzauberten Tiere, zu einer Komposition verbunden worden.¹¹⁵ Peruzzi trennt beide Szenen und stellt jeweils Orpheus dar. Als letztes Bild folgt der, im *Libellus* übrigens nicht erwähnte, Tod des Orpheus, der anders als bei Mantegna dargestellt ist, indem der Sänger bäuchlings auf dem Boden liegt und zur Abwehr der mit erhobenen Ästen zum Schlag ausholenden drei Mänaden seine Lira da braccio hoch erhoben hält. Außerdem ist eines der wilden Tiere (Raubkatze?) bereits dabei, ihn an den Beinen zu zerfleischen. In den den Orpheusszenen benachbarten Fresken geht es ebenfalls um Bestrafung und Rache durch den Tod; es handelt sich um die Schindung des Marsyas auf Befehl des Apollon und um den Tod des Meleager durch Fluch und Verwünschung seiner Mutter Althaia.¹¹⁶ Das Freskenprogramm Peruzzis in dieser "Saletta", in dem unter anderem zwölf Taten des Herkules dargestellt sind, ist, im Gegensatz zu den in den anderen Räumen der Villa von Peruzzi, Raffael und anderen großen Malern ausgeführten Zyklen, bisher erstaunlicherweise noch nicht systematisch untersucht worden.¹¹⁷ Es scheint, dass es sich auch bei diesen Orpheusfresken, wie zuvor bei Mantegna, um eine Allegorie über den Verstoß gegen göttliches Gebot handelt.

Im Umkreis Raffaels und Peruzzis, der in den Deckenfresken der in den 1530er Jahren ausgemalten Gartenloggia des zur Villa umfunktionierten Kastells Belcaro bei Siena noch einmal Orpheus unter den Tieren im

¹¹⁵ Nachweise in Anm. 60, 61.

¹¹⁶ Saxl 2 (1957) (wie Anm. 113), Taf. 127a-c. – Frommel (1967/68) (wie Anm. 112), Abb. XIIa.

¹¹⁷ Literatur zuletzt bei Manfred Luchterhandt: 'Im Reich der Venus. Zu Peruzzis "Sala delle Prospettive" in der Farnesina', in: *Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, 207-243.

Typus wie in der Villa Farnesina dargestellt hat¹¹⁸, hat die Orpheusthematik offensichtlich eine größere Rolle gespielt. Der seit 1510/11 in Rom ansässige bolognesische Kupferstecher Marcantonio Raimondi (um 1480 bis um 1530), der dort bald mit Raffael und Peruzzi in Kontakt kam und aufgrund seiner meisterhaften, an den Stichen Dürers und Lucas van Leydens geschulten und von Raffael bewunderten Kupferstichtchnik für diesen arbeitete, stellt in zwei Blättern Themen des Orpheusmythos dar. Als Jugendwerk aus der Zeit um 1505 gilt der Kupferstich mit dem einsam vor weitem Meereshintergrund geigenden, in Dreiviertelansicht gegebenen Orpheus, den nur zwei Tiere, ein Bär und ein sich am Ohr kratzender Hund, flankieren. Orpheus trägt einen modernen Mantel mit langen Ärmeln und richtet sein bärtiges Gesicht mit gescheitelten, lang herabhängenden Korkenzieherlocken in verlorenem Profil über den Rand der Lira da braccio hinweg nach außen. Wären die Tiere nicht dargestellt, so könnte man ihn für einen modernen Musiker oder Dichter halten.¹¹⁹ Der spätere, um 1510/11 zu datierende, wohl bereits unter dem Eindruck von Raffaels Werken entstandene Kupferstich Marcantons (Abb. 16), zeigt Orpheus und Eurydike in klassischer Nacktheit vor der Höhle des Tartarus. Beide blicken sich nicht an. Eurydike, im bekannten antiken, auch von Raffael mehrfach aufgegriffenen Figurentypus der "Venus pudica", wendet ihren Kopf zurück, während der vollbärtige und bekränzte Orpheus bedächtig nach unten blickt und die große Lira da braccio spielt. Es lässt sich nicht eindeutig ersehen, welche Situation hier dargestellt ist; der Aufstieg des Paares aus der Unterwelt ans Tageslicht vor dem verhängnisvollen Augenblick?¹²⁰

Als Gegenbeispiel für diese ungewöhnliche Auffassung Marcantons sei zum Vergleich die sicher von italienischen Vorbildern beeinflusste, in mehreren Exemplaren erhaltene Messingplakette des Nürnberger Bronze gießers Peter Vischer des Jüngeren (1487-1528) aus der Zeit um 1516 angeführt (Abb. 17). Alle Exemplare stellen den sich zur Eurydike umblickenden, fidelnden, athletisch nackten Orpheus in deutlicher Verarbeitung von Dürers Zeichnung und Kupferstich *Adam und Eva* aus dem Jahr 1504 dar. Die ebenfalls als Aktfigur gegebene Eurydike, an deren Seite

¹¹⁸ Frommel (1967/68) (wie Anm. 113) 146-148, Kat.-Nr. 107, Anm. 753, ohne Abb.-Foto: Alinari Nr. 19210.

¹¹⁹ Bartsch, XIV, 236, Nr. 314. – 21,4x17,3 cm. Monogramm: MAF. – Innis H. Shoemaker/Elizabeth Broun: *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence/ Kansas² 1984, 54-55, Nr. 2, Abb.

¹²⁰ Bartsch, XIV, 223, Nr. 295. – 15,5x13,0 cm. – Shoemaker/Broun (²1984), 86-87, Nr. 17, Abb. – Zum Verhältnis Marcantons zu Raffael und Peruzzi vgl. zuletzt Konrad Oberhuber (Hg.): *Raphael und der klassische Stil in Rom*, Katalog von Achim Gnann, Mailand 1999, bes. 45-49.

die Flammen der Hölle emporlodern, erwidert seinen Blick in nachdenklichster, trauriger Weise. Zwei Exemplare der Plakette tragen als Überschrift ein vierzeiliges, von dem Nürnberger Humanisten Theodoricus Ulsenius verfasstes lateinisches Epigramm, in dem es heißt, dass Orpheus die Wälder, Flüsse und Felsen bewegte und bis an den Fluss Lethe kam.

Von dort hätte er Eurydike ins Leben zurückgeholt, wenn er seinen Pakt mit dem stygischen Jupiter gehalten hätte.¹²¹

Orpheus ist hier also als Brecher des Gebotes, nicht zurückzuschauen, aufgefasst und wird als schuldig für den endgültigen Tod der Eurydike erklärt.

Eine solche Verurteilung des Orpheus als gescheiterte Figur begegnet dann auch in der deutschen Emblematik des 16. Jahrhunderts, wo, wie bei Nicolas Reusner (1545-1602), diese Schicksalsgeschichte unter dem Motto "*Animum rege*", Beherrsche deinen Geist bzw. deine Leidenschaften, und der "wilde" ungezähmte Schmerz des Orpheus als Ursache für seinen eigenen Tod und Untergang ausgelegt werden. Als Sinnbild dieses Mottos dient im übrigen der aus der Frankfurter Ovid-Ausgabe von 1563 übernommene Holzschnitt des Virgil Solis mit der blumenpflückenden, von der Schlange gebissenen Eurydike.¹²²

Bei den meisten, bisher bekannten Orpheusdarstellungen des 16. Jahrhunderts handelt es sich entweder um Werke der Kleinkunst, der Graphik, Buchillustration, Majolikamalerei, Bronze- und Emailplaketten und -medaillen¹²³, oder um Randthemen übergeordneter Bildprogramme. Dazu gehören beispielsweise drei kleine, zwischen 1527 und 1529 von Schülern Giulio Romanos ausgeführte Fresken in der von ihm für Marchese Federi-

¹²¹ Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1887. 265. – Messing, Guss nach einem Wachmodell, 16,3x11,3 cm, rechts oben das Monogramm Peter Vischer d. Jg. – Gerhard Bott/Rainer Kahsnitz/Philippe de Montebello (Hgg.): *Nürnberg 1300-1550, Kunst der Gotik und Renaissance*, AK, München 1986, 393-397, Kat.-Abb.-Nr. 192-194, bes. 396f., Nr. 194a (Hamburg) mit Abdruck und Übersetzung des Epigramms (W.D. Wixom).

¹²² Henkel/Schöne, *Emblemata* (1978), 1611. – Vollständige Abbildung der Metamorphosenholzschnitte des Virgil Solis, in: W. Strauss (Hg.): *The Illustrated Bartsch 19* (Part 1), *German Masters of Sixteenth Century* (...), ed. Jane S. Peters, New York 1987, 471-515.

¹²³ Scavizzi (1982), Abb. 16, 21-24. – Reid/Rohmann (1993), 784. – AK *Les Métamorphoses* (1995), 116-117, Abb. 7-10. – Außerdem: Johanna Lessmann: *Italienische Majolika. Katalog der Sammlung, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, Braunschweig 1979, 69, Kat.-, Abb.-Nr. 162; 182, 203, Kat.-Abb.-Nr. 194; 484, Kat.-, Abb.-Nr. 786. – Cristina Acidini Luchinat: *Taddeo e Federico Zuccari, Fratelli pittori del Cinquecento*, 2 (Federico), Milano-Roma 1996, 224, Abb. 96-98, Zeichnungen für nicht bekannte Malereien.

co Gonzaga erbauten, als Palazzo del Te bekannten Villa suburbana in Mantua, die das Schicksal der Eurydike darstellen.¹²⁴ Als Einzelthema für sich, als Stoff eines eigenen Bildprogramms erscheint der Orpheusmythos in der Freskomalerei des 16. Jahrhunderts wohl noch nicht. Auch Gemälde sind selten. Außer einem Gemälde Giulio Romanos mit der Flucht der Eurydike vor Aristaeus¹²⁵ ist das venezianische, als Werk des jungen Tizian umstrittene kleinformatige Tafelbild in der Accademia Carrara in Bergamo hervorhebenswert, das zwei Szenen des Mythos in weiter dämmriger Landschaft vor der beherrschenden Kulisse der feurigen, rauchenden Unterwelt darstellt; im Vordergrund groß die vom Drachen gebissene Eurydike, im Mittelgrund klein der sich zu ihr umblickende Orpheus.¹²⁶ Sonst sind aus der venezianischen Malerei des Cinquecento, in der Themen der Musik und Poesie in pastoralen Landschaft eigentlich eine große Rolle spielen, Orpheusbilder kaum bekannt.

Als einzigartiges Beispiel einer überlebensgroßen Orpheusfigur ragt in der Kunst des 16. Jahrhunderts allein die von dem florentinischen Bildhauer Baccio Bandinelli (1493-1560) im Auftrag Papst Leos X. (reg. 1513-1521) für den Hof des Familienpalastes der 1512 aus der Verbannung nach Florenz zurückgekehrten Medici ausgeführte Marmorstatue heraus (Abb. 18). Die heute wieder an ihrem ursprünglichen Platz im Hof des Palazzo Medici an der Via Larga aufgestellte Orpheusfigur, deren Datierung zwischen 1515/16 und 1519 schwankt, steht auf einem zugehörigen hohen, mit dem Wappen und den Impresen des Medici-Papstes Leo X. reich verzierten, von Benedetto Rovezzano ausgeführten Marmorsockel. Sockel und Statue erzielen zusammen eine gewaltige Höhe und verstellen den Durchblick durch die mittlere Arkade des Hofes in den Garten, was später Vasari kritisierte. Der Orpheus Bandinellis ist nach dem 1504 vor dem Palazzo Vecchio aufgestellten David Michelangelos die zweite kolossale Marmorfigur in Florenz und damit eine der frühesten der Hochrenaissance. Leider sind in der Literatur nirgendwo die Maße des Orpheus angegeben, der, abgesehen von einem 1976 erschienenen Auf-

¹²⁴ Hartt (1958) (wie Anm. 99), 108, ohne Abb.; 2, Abb. 173, Sala delle Metamorfosi, Orpheus vor Pluto und Proserpina, in seinem Rücken steht gefesselt Eurydike. Modellzeichnung Giulios hierfür im Louvre, Inv.-Nr. 3498, Bacou (1983) (wie Anm. 99), 40, Nr. 39, Abb.

¹²⁵ Hartt (1958), 219; 2, Abb. 468 (Privatbesitz). – Die Flucht der Eurydike vor Aristaeus auch in einem Gemälde Niccolò dell'Abbate (London, Nat. Gallery), AK *Les Métamorphoses* (1995), 41, Farbbabb.

¹²⁶ Harald E. Wethey: *The Paintings of Titian*, 3, London 1975, 167, Kat.-Nr. 28, Taf. 11. – Filippo Pedrocchi: *Tizian*, München 2000, 70, Farbbabb. 1.

satz von Karla Langedijk, bisher stets nur am Rande behandelt wurde.¹²⁷ In den eingangs zitierten Arbeiten zur Orpheusthematik wird er kaum erwähnt, Scavizzi führt ihn 1982 in seinem Überblick noch als "verloren" an.¹²⁸

Der unverkennbar nach dem Vorbild der – unter Papst Julius II. im Vatikan aufgestellten – Statue des Apollon vom Belvedere, der bekanntesten aller antiken Apollonstatuen, konzipierte Orpheus Bandinellis steht neben dem dreiköpfigen, völlig besänftigten Cerberus, der ihm gleichzeitig als Statuenstütze dient. In seinem linken Arm hielt er eine große, nicht mehr erhaltene Kithara, von der heute lediglich noch der Fuß existiert, den er mit seiner linken Hand umgreift. Nachzeichnungen überliefern das ursprüngliche Aussehen dieses Saiteninstrumentes.¹²⁹ Der Orpheus Bandinellis entspricht dem Apollon Belvedere im Schreitmotiv und Aufsetzen der Beine, in der Bildung des Rumpfes, in der Wendung des Kopfes nach links und in der Frisur, was ebenfalls bereits Vasari schon erkannte. Er schreibt unter anderem:

(...) er machte einen Orpheus aus Marmor, welcher durch Spiel und Gesang den Cerberus besänftigt und die Unterwelt zum Mitleid bewegt. Er ahmte in diesem Werk den Apollon von Belvedere in Rom nach und es wurde mit Recht sehr gelobt; (...).¹³⁰

Bandinellis Orpheus unterscheidet sich vom Apollon Belvedere grundsätzlich in ikonographisch entscheidenden Motiven: In der Haltung seines linken Armes, in der er die Kithara trug, und in Bewegung und Ausdruck des Kopfes. Während der Apollon Belvedere als der alles erspähende Gott geradeaus weit in die Ferne blickt, legt der Orpheus seinen Kopf zurück, hat den Mund zum Gesang geöffnet und blickt himmelwärts. Er ist also auch hier durch das im Kreis Ficinos und der "Accademia Platonica" aufgekommene, als "orphischer Blick" bezeichnete Motiv charakterisiert, das bereits die oben besprochene, um 1485/90 zu datierende Bronzestatuetten

¹²⁷ K. Langedijk, 'Baccio Bandinelli's Orpheus. A Political Message', in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 20, 1976, 33-52. – Poeschke 2 (1992), 168f., Kat.-Abb.-Nr. 174.

¹²⁸ Scavizzi (1982), 161, Nr. 73.

¹²⁹ Langedijk (1976), 35, Abb. 3.

¹³⁰ Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. Gaetano Milanesi, VI, Reprint der Ausgabe Firenze (Sansoni) 1906, Bologna 1973, 143. – Zu Vasaris Vergleich von Bandinellis Orpheusfigur mit dem Apollon Belvedere vgl. Matthias Winner, 'Paragone mit dem Belvederischen Apoll. Kleine Wirkungsgeschichte der Statue von Antico bis Canova', in: Ders./Bernard Andreae/Carlo Pietrangeli (Hgg.): *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer, Mainz 1998, 228-252, bes. 235-238, Abb. 9-11.

des Medici-Bildhauers Giovanni di Bertoldo ausgezeichnet (Abb. 8). Ohne den bewussten Rückbezug auf die Orpheusverehrung im Kreis Ficinos, Polizians und Lorenzo il Magnifico ist die Orpheusstatue Bandinellis kaum denkbar. Der von Polizian erzogene Medici-Papst Leo X., der Sohn Lorenzo il Magnifico, knüpft mit diesem Statuenauftrag an die durch die Vertreibung seiner Familie 1494 unterbrochene Beziehung zum Orpheusmythos an und setzte durch diese Orpheusfigur ein monumentales politisches Zeichen für die Versöhnung und den Frieden mit den Gegnern seiner im Spätherbst 1512 aus dem Exil nach Florenz zurückgekehrten Familie.

Anlässlich der Rückkehr der Söhne, Enkel und Neffen des Lorenzo il Magnifico fand am letzten Karnevalstag 1513, genauer am 17. Februar 1513, im Familienpalast an der Via Larga in Anwesenheit des Kardinals Giovanni, des späteren Leo X., und der Herzöge Lorenzo und Giuliano de' Medici eine Festveranstaltung mit der Aufführung einer Komödie statt, in der als Abschluss ein als Orpheus verkleideter Dichter auftrat und zur "lyra" die Rückkehr der Medici als Anbruch eines neuen goldenen Zeitalters als "*secol si renuova*" pries, in dem nach den Wirren der Republik die "docta scola" in Florenz neu entstehen und der Lorbeer, eines der Embleme des Lorenzo il Magnifico, sich neu begrünen werden.¹³¹ Der Orpheus Bandinellis schließt sich nicht nur zeitlich unmittelbar daran an. Er ist als Besänftiger des Cerberus dargestellt, als Schöpfer und Repräsentant des Gesanges, des die Sphärenharmonie widerspiegelnden Kitharaspieles, der Eloquentia und der Poesie. Durch diese Künste hat er die Barbarei besiegt und die Kultur, "civilitas" und "humanitas", begründet.

Alle positiven Bedeutungen des Orpheus, die seit der Antike mit ihm verbunden worden waren, treffen in dieser überlebensgroßen, dem Apollon Belvedere nachempfundenen Figur zusammen. Es ist, soweit zu sehen, die monumentalste Orpheusskulptur wohl aller Zeiten überhaupt.

Wie diese Arbeit also gezeigt hat, gibt es zwei große, nebeneinander existierende, gegensätzliche Auffassungen des Orpheusmythos: eine positive, in allen Epochen präsent, auf antiker Überlieferung basierende als Begründer der Kultur durch die Künste der Sprache und der Musik, und eine negative, auf Boethius zurückgehende, in Spätmittelalter und Renaissance verbreitete als die durch seine unbeherrschte Liebe gescheiterte und dafür grausam mit dem Tod bestrafte Figur. Ein neuer Abschnitt in

¹³¹ *I due felici rivali*. Commedia inedita di Jacopo Nardi pubblicata di Alessandro Ferrajoli, Roma 1901 (= Nozze Pizzirani – Sterbini), 71-72. – Schröter (1977), 112. – Bei Langedijk (1976) und in der danach erschienenen Literatur zur Orpheusfigur Bandinellis wurde dieses Stück bisher nicht erwähnt. Auch der Orpheuskult Ficinos und die Bronzestatue Bertoldos spielten bisher keine Rolle.

der Auffassungs- und Ideengeschichte des Orpheus beginnt mit den Opern des Barock, indem er dort apotheotisch durch seinen Vater Apollon in den Götterhimmel aufgenommen wird.¹³²

Literaturverzeichnis (Auswahl)

1. Abkürzungen

AK = Ausstellungskatalog

LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, hg. v. Oliver Reverdin, 1, Zürich/München 1981ff.

2. Quellen

Boccaccio, Giovanni: *Genealogie deorum gentilium libri*, hg. v. Vincenzo Romano, 2 Bde., Bari 1951 (= *Scrittori d'Italia*, 200, 201).

Boethius: *Consolationis philosophiae libri quinque*. *Trost der Philosophie*, Lat. und dt., hg. und übertragen v. Eberhard Gothein, Zürich 1949.

Emblemata. *Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hg. v. Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1978 (Sonderausgabe).

Fulgentius, Fabius Planciadus: *Opera*, hg. v. Rudolfus Helm, Addenda adiecit Jean Préaux, Stuttgart 1970.

Martianus Capella: *De nuptiis Philologiae et Mercurii libri VIII*, hg. v. Adolfus Dick. Addenda et corrigenda adiecit Jean Préaux, Stuttgart 1978.

Ovidius, Publius Naso: *Metamorphosen*. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text hg. v. Erich Rösch, München 1968.

Poliziano, Angelo: *Fabula di Orpheo*, hg. v. Antonia Tissoni Benvenuti, in: Dies.: *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padua 1986 (= *Medioevo e Umanesimo*, hg. v. Rino Avesani, Giuseppe Billanovich, Mirella Ferrari, Giovanni Pozzi, 61), 136-209.

Salutati, Coluccio: *De laboribus Herculis*, hg. v. B.L. Ullman, 2 Bde., Zürich 1951.

Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti, hg. v. Georgius Henricus Bode, Reprint der Ed. Celle 1834, Hildesheim 1968.

Vergil: *Landleben. Bucolica, Georgica, Catalepton*. Lat. und dt., hg. v. Johannes und Maria Götte, Neuausgabe München 1970.

3. Sekundärliteratur

Bräklung-Gersuny, Gabriele: *Orpheus, der Logos-Träger. Eine Untersuchung zum Nachleben des antiken Mythos in der französischen Literatur des 16. Jahrhunderts*, München 1975 (= *Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie*, hg. v. Hugo Friedrich, 13).

Buck, August: *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Krefeld 1961 (= *Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln*, XV).

Friedman, John Block: *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge/Massachusetts 1970.

Guthmüller, Bodo: *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986.

Derselbe: 'Di nuovo sull' Orfeo del Poliziano', in: *Poliziano nel suo tempo*, Atti del VI. Convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano, 18.-21. luglio 1994) hg. v. L. Secchi Tarugi, Firenze 1996, 201-216.

Hofmann, Heinz: 'Orpheus', in: Ders. (Hg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen 1999, 153-198.

¹³² Nachweise bei Heitmann (1963b), 71-73.

- Hege, Brigitte: *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den Genealogie deorum gentilium, Buch XIV*, Text, Übersetzung, Kommentar, Tübingen 1997 (= Ad Fontes, Quellen europäischer Kultur, hg. v. M. von Albrecht, 4).
- Heitmann, Klaus: 'Orpheus im Mittelalter', in: *Archiv für Kulturgeschichte* 45, 1963, 253-294 (1963a).
- Derselbe: 'Typen der Deformierung antiker Mythen am Beispiel der Orpheus-Sage', in: *Romanistisches Jahrbuch* 14, 1963, 45-77 (1963b).
- Henkel, Arthur: siehe *Emblemata* (1978).
- Horn, Hans-Jürgen: siehe Walter, Hermann.
- Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien 1988.
- Masaracchia, Agostino (Hg.): *Orfeo e l'orfismo. Atti del Seminario Nazionale* (Roma-Perugia 1985-1991), Roma 1993.
- Les Métamorphoses d'Orphée*, AK, hg. v. Catherine Camboulives, Michèle Lavallée, Tourcoing-Straßburg-Ixelles 1995.
- Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1989 bis 1992, hg. v. Hartmut Boockmann, Ludger Grenzmann, Bernd Moeller, Martin Staehelin, Göttingen 1995 (= Abhandlung der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, 3. Folge, Nr. 208).
- Ohly, Friedrich: 'Typologische Figuren aus Natur und Mythos', in: Derselbe, *Ausgewählte Schriften und neue Schriften zur Literaturgeschichte und Bedeutungsforschung*, hg. v. Uwe Ruberg und Dietmar Peil, Stuttgart/Leipzig 1995, 473-507.
- Orfeo e l'Orfismo* siehe Masaracchia.
- Orpheus: The Metamorphoses of a Myth*, hg. v. John Warden, Toronto/Buffalo/London 1982.
- Ostheimer, Andreas: 'Orpheus und die Entstehung einer Musiktheorie im 9. Jahrhundert', in: *Mittelalterliches Jahrbuch* 33, 1998, 19-35.
- Pigler, Andor: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bd. 2, Budapest/Berlin 1956, 184-189.
- Poeschke, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1, (Donatello und seine Zeit), München 1990; Bd. 2 (Michelangelo und seine Zeit), München 1992.
- Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit*: Der antike Mythos in Text und Bild, hg. v. Hermann Walter und Hans-Jürgen Horn, Berlin 1995 (= Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa, Beih. 1).
- Reid, Jane Davidson/Rohmann, Chris: *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300 - 1990s*, Bd. 2, New York/Oxford 1993, 773-801.
- Roesler-Friedenthal, Antoinette: 'Ein Porträt Andrea Mantegnas als alter Orpheus im Kontext seiner Selbstdarstellungen', in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, 149-185.
- Roettgen, Steffi: *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 2 (Die Blütezeit 1470-1510), München 1997.
- Scavizzi Giuseppe: 'The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art 1400-1600', in: *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, hg. v. John Warden, Toronto/Buffalo/London 1982, 111-161.
- Schoeller, Felix M.: *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, Diss. phil., Freiburg im Breisgau 1969.
- Schröter, Elisabeth: *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim/New York 1977 (Studien zur Kunstgeschichte, 6).

- Semmelrath, Hannelore: *Der Orpheus-Mythos in der Kunst der italienischen Renaissance. Eine Studie zur Interpretationsgeschichte und zur Ikonologie*, Diss. phil., Köln 1994.
- Walker, D. P.: 'Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16, 1953, 100-120.
- Walter, Hermann siehe Die Rezeption der Metamorphosen.
- Warden, John: 'Orpheus and Ficino', in: *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, hg. v. John Warden, Toronto/Buffalo/London 1982, 85-109.
- Wegner, Max: 'Orpheus. Urprung und Nachfolge', in: *Boreas* (Münstersche Beiträge zur Archäologie) 11, 1988, 177-225.
- Winternitz, Emanuel: 'Orpheus in Renaissance und Frühbarock', in: *Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet v. Friedrich Blume, 2. neu bearbeitete Ausgabe hg. v. Ludwig Finscher, Bd. 7, Kassel/Basel 1997, 1100-1103.
- Wlosok, Antonie: 'Allzu weltliche Lebenskunst. Orpheus als negatives Beispiel bei Christine de Pizan', in: *Römische Lebenskunst. Interdisziplinäres Kolloquium zum 85. Geburtstag von Viktor Pöschl*, hgg. v. G. Alföldy, T. Hölscher, R. Kettmann, Heidelberg 1995, 155-167.
- Ziegler, Konrat: 'Orpheus', in: *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung, hg. v. Wilhelm Kroll, 18, 1, Stuttgart 1939, 1200-1316.
- Derselbe: 'Orphische Dichtung', *ibid.* 18, 2, Stuttgart 1942, 1322-1417.
- Derselbe: 'Orpheus in Renaissance und Neuzeit', in: *Festschrift für Otto Schmitt*, hg. v. Hans Wentzel, Stuttgart 1950, 239-256.

Abbildungen



(1) Orpheus, Genf, Kathedrale, Kapitell, 12. Jahrhundert



(2) Orpheus im Kosmosbild der Sphärenharmonie, Reims, Bibliothèque Municipale, Ms. 672, Fol. 1', *Liber pontificalis*, Federzeichnung, französisch, 12. Jahrhundert



(3) Orpheus als Meister der Eloquentia, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ottob. lat. 1190, Fol. 88^v, Cicero, *De rhetorica*, kolorierte Federzeichnung, norditalienisch, 12. Jahrhundert



(4) Szenen des Orpheusmythos, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 871, Fol. 149^v, *Ovide moralisé*, kolorierte Federzeichnung, französisch, um 1400



(5) Orpheus unter den Tieren, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. 871, Fol. 149^v, *Ovide moralisé*, kolorierte Federzeichnung, französisch, um 1400



(6) Luca della Robbia, Orpheus unter den Tieren, Florenz, Marmorrelief vom Campanile des Domes, Domopera, 1437-1439



(7) Orpheus als griechischer Dichter mit den Attributen Apollons, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Urb. lat. 899, Fol. 64^r, Miniatur, mittellitalienisch, um 1480



(8) Bertoldo di Giovanni, Orpheus, Bronzestatuetten, Florenz, Museo Nazionale del Bargello, um 1485/90



(9) Luca Signorelli, Orpheus im Hades, Orvieto, Dom, Kapelle der Madonna di S. Brizio, Westwand, Sockelzone unterhalb des Wandfreskos "Die Verdammten", Fresko, 1499-1503



(10) Andrea Mantegna, Orpheus Kitharodos, Mantua, Palazzo Ducale, Camera degli Sposi, Nordwand, Stichkappenfresko, 1464-1474



(11) Andrea Mantegna, Tod des Orpheus, Mantua, Palazzo Ducale, wie Abb. 10



(12) Albrecht Dürer, Tod des Orpheus, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Federzeichnung, 1494



(13) Hans Wechtlin, "Orpheus Vates", Farbholzschnitt, München, Staatliche Graphische Sammlung, um 1510



(14) Moderno, Orpheus unter den Tieren, Bronzemedaille, um 1500



(15) Baldassare Peruzzi, Orpheus unter den Tieren, Rom, Villa Farnesina, Sala del Fregio, Westwand, Fresko, um 1509/11



(16) Marcantonio Raimondi, Orpheus und Eurydike, Kupferstich, um 1510/11



(17) Peter Vischer der Jüngere, Orpheus und Eurydike, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Messingplakette, um 1516



(18) Baccio Bandinelli, Orpheus, Florenz, Palazzo Medici, Hof, Marmor, um 1515/19