

RapidX Upload

Rapid #: -6766944

CALL #: CC 5 B67M
LOCATION: BOS :: Main Library :: Mugar Library
TYPE: Article CC:CCL
JOURNAL TITLE: Boreas
USER JOURNAL TITLE: Boreas: Muenstersche Beitraege zur Archaeologie
BOS CATALOG TITLE: Boreas : M nstersche Beitr ge zur Arch ologie.
ARTICLE TITLE: Orpheus: Ursprung und Nachfolge
ARTICLE AUTHOR: M. Wegner
VOLUME: 11
ISSUE:
MONTH:
YEAR: 1988
PAGES: 117 - 225 w/ plates 10 - 14
ISSN: 0344-810X
OCLC #: BOS OCLC #: 4329209
CROSS REFERENCE ID: [TN:1757833][ODYSSEY:illiad.lib.byu.edu/ILL]
VERIFIED:

BORROWER: UBY :: Main Library
PATRON:



This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)
6/14/2013 12:33:56 PM

4
RapidX Upload

4

Rapid #: -6766944



Status	Rapid Code	Branch Name	Start Date
New	UBY	Main Library	6/13/2013 4:41:26 PM
Pending	BOS	Main Library	6/13/2013 4:41:41 PM
Batch Not Printed	BOS	Main Library	6/14/2013 10:03:21 AM

CALL #:

CC 5 B67M

LOCATION:

BOS :: Main Library :: Mugar Library

TYPE:

Article CC:CCL

JOURNAL TITLE:

Boreas

USER JOURNAL TITLE:

Boreas: Muenstersche Beitræge zur Archaeologie

BOS CATALOG TITLE:

Boreas : Muenstersche Beitræge zur Archæologie.

ARTICLE TITLE:

Orpheus: Ursprung und Nachfolge

ARTICLE AUTHOR:

M. Wegner

VOLUME:

11

ISSUE:

MONTH:

YEAR:

1988

PAGES:

177 - 225 w/ plates 10 - 14 (in back) + (C)

ISSN:

0344-810X

OCLC #:

BOS OCLC #: 4329209

CROSS REFERENCE ID:

[TN:1757833][ODYSSEY:illiad.lib.byu.edu/ILL]

VERIFIED:

BORROWER: UBY :: Main Library

PATRON:

RAPID

This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)
6/14/2013 10:03:22 AM

Max Wegner

*Orpheus
Ursprung und Nachfolge*

Unter den Sagengestalten des *griechischen Altertums* ist Orpheus wohl diejenige, die durch künstlerische Darstellungen, durch Dichtung und durch Musik am bekanntesten geblieben ist.¹ Um Orpheus, den griechischen Kitharspieler und Sänger, den Kitharöden, verlässlich und ursprünglich kennenzulernen, ist es ratsam, älteste Kunde von ihm in Schrifttum und Bildwerk aufzusuchen und diese Erkundung in zeitlicher Folge fortzusetzen. Dabei bleibt jedoch zu bedenken, daß dasjenige, was man auf diese Weise erfährt, nur ein Bruchteil sein dürfte von dem, was einstmals berichtet oder abgebildet wurde. Dennoch kann man, um sicher zu gehen, sich nur an Vorhandenes halten, um zu vermeiden, aus Erschlossenem etwas beizubringen, was nur Vermutung bleiben kann.

Homer und Hesiod, die beiden ältesten uns bekannten Dichter, erwähnen Orpheus nicht. Erst in der archaischen Dichtung wird er genannt. Als älteste Erwähnung aus dem beginnenden 6. Jh. v. Chr. gilt ein Bruchstück des Alkaios, sofern es richtig ergänzt ist.² Darin heißt es, vergeblich habe Orpheus den Menschen geraten, dem Tode zu entfliehen. Durch archaische Dichter des späten 6. Jh. erfährt man aus einem Bruchstück des Ibykos von Rhegion nur, Orpheus sei von "berühmtem Namen".³ Dagegen vernimmt man durch Simonides anschaulicher als bisheriges: "Unzählige Vögel schwebten über seinem Haupte; steil empor, aus dem Wasser sprangen Fische zu dem schönen Liede". Erstmalig wird hier etwas vernommen von der Wirkung der Musik des Orpheus auf die Tierwelt.⁴

Als ältestes Bildwerk⁵ aus archaischer Zeit, zu datieren um 570 v. Chr., bekundet eine Metope vom Monopteros aus dem Bereich des Sikyonierschatzhauses von Delphoi (Taf. 10,1), Orpheus, inschriftlich, mit einem Gefährten neben ihm.⁶ Beide stehen als Kitharspieler auf einem Schiff, auf der Argo, mit der Jason und andere Helden, die Argonauten, zur Gewinnung des goldenen Vlieses nach Kolchis fuhren. Unter diesen Helden kennt man einige, deren Söhne oder Nachkommen gemäß Homers Ilias am Kampf um Troja teilnahmen; somit haben die Argonauten und also auch Orpheus als Männer zu gelten, die zur Vorzeit der Kämpfer Homers gehörten. Damals begleitete demnach Orpheus als Kitharöde die Helden, ermunterte sie durch den Gesang zum Saitenspiel, wie beides als ein Ganzes zusammengehört.

Eine Generation später ist der Kitharöde Orpheus, inschriftlich benannt durch die Beischrift, ΟΡΦΕΥΣ ΧΑΙΡΕ "Orpheus sei begrüßt", abgebildet an einer schwarzfigurigen attischen Oinochoe im Museo di Villa Giulia zu Rom Inv. 50627, um 530 v. Chr. (Abb. 1).⁷ In ein langes Festgewand gekleidet, die mächtige siebensaitige Kithara im linken Arm, das Plektron in der Rechten, besteigt Orpheus das Bema, im Begriff zum Saitenspiel Hymnen zu singen. Stunde

¹ Mit dem Namen des Verfassers werden folgende Werke abgekürzt zitiert:

Brommer	F. Brommer, Vasenlisten zur griechischen Heldensage ³ (1973) 504 ff.
Guthrie	W.K.C. Guthrie, Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphik Movement ² (1952).
Heyman	C. Heyman u. A. Provoost, De antike Orpheusvoorstellingen, ActaArchLovan 8, 1974-78, 29 ff.
Hunger	H. Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (1978) 294 ff.
Schoeller	F.M. Schoeller, Darstellungen des Orpheus in der Antike (1969).
Ziegler	K. Ziegler, RE XVIII B (1939), 1200 ff., s.v. Orpheus.

² Anthologia Lyrica Graeca, hrsg. E. Diehl I (1925) 425 frgt. 80. O. Kern, Gnomon 11, 1935, 475 f.

³ Anthologia Lyrica Graeca II² (1942) 68 Nr. 17 (10^A). Kern a.O. Anm.1.

⁴ Anthologia Lyrica Graeca 96 Nr. 27. H. Fränkel, Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums (1962) 361.

⁵ Ablehnend sei verzeichnet: D. Hänsel, Orpheus in der Unterwelt, in: Festschrift Schauenburg (1986) 7 ff. Taf. 1.

⁶ P. de La Coste-Messelière, Delphi (1943) Taf. 42; H. Gropengiesser, AA 1977, 608 ff. Abb. 31.

⁷ P. Mingazzini, Vasi della Collezione Castellani I (1950) Taf. 82,6; Brommer 507 A 1.



Abb. 1 Attische Oinochoe. Rom, Museo di Villa Giulia (nach Mingazzini)

neben seiner Gestalt nicht sein Name, so ließe sich einfach an einen attischen Kitharöden denken, der zu einem Wettkampf an einem Fest des Volkslebens auftritt. Denken könnte man ebenso an Apollon, dem unter den Göttern die Kithara eigentümlich zugehört, jenes apollinische Saitenspiel, durch das Orpheus gerade am Apollinischen teilhat.

Beigebracht sei noch ein drittes archaisches Orpheusbild, das Innenbild eines schwarzfigurigen attischen Schälchens.⁸ Darin sieht man einen Kitharاسpieler - genau genommen ist sein Saitenspiel nicht die siebensaitige Kithara sondern die altertümliche viersaitige Phorminx, die homerische Vorgängerin der siebensaitigen Kithara. Orpheus ist also hier noch als der altehrwürdige Phorminxspieler verstanden. In diesem Rundbild sitzt er auf einem Hocker und ist umgeben von Vögeln und einem Vierfüßler. Auch ohne Namensbeischrift geht man gewiß nicht fehl, bezugnehmend auf das erwähnte Bruchstück des Dichters Simonides, in diesem Phorminxspieler unter den Tieren Orpheus zu erkennen.

Setzt man für das 5. Jh. die Erkundungen fort, so bestätigt Pindar in seinen Oden des Orpheus Teilnahme am Argonautenzug. Er wird gerühmt als "Vater des Gesanges zur Phorminx, was er von Apollon wurde" (Pyth. IV 176). In einem Bruchstück des Dichters wird der Sohn des Oiagros genannt; obwohl dessen Name fehlt, kann es sich nur um Orpheus handeln. Als Sohn des Ares gilt Orpheus später bei Nonnos XIII 428. Kriegerisch "mit goldenem Schwert" erscheint Orpheus in der Tat bereits in einem anderen Bruchstück aus Pindars Dichtungen.

In frühklassischer Zeit ist Orpheus für Aischylos der mächtige Sänger der durch den Zauber seiner Stimme alles hinriß (Agamemnon 1629). In den 'Bassariden', einer Tragödie des Aischylos, die als Ganzes verloren ging, wurde nach einem erhaltenen Bruchstück geschildert, wie Orpheus auf Geheiß des Dionysos von den Bassariden erschlagen wurde, weil Orpheus als Verehrer des Apollon-Helios den Dionysos nicht gehörig verehrt habe.⁹

⁸ O. Kern, AM 63/64, 1938/39, 107 ff. m. Abb. Nicht überzeugt die Deutung des Bildes einer attischen schwarzfigurigen Lekythos durch H. Gropengiesser, AA 1977, 610.

⁹ Daß in den 'Bassarai' des Aischylos Orpheus von den Bassariden zerrissen und seine Glieder verstreut wurden, wie ein später lateinischer Kommentar angibt, ist als Bühnenbild ausgeschlossen. Man wird sich diesem Kommentar entgegen auf die gleichzeitigen Darstellungen der Vasenmalerei verlassen, in denen Orpheus immer in menschlicher Gestalt sich wehrt und nirgends zerrissen wird. Später in Vergils Georgica IV 522, liest man allerdings "discerptum", zerstückelt.

Zur selben Zeit, als Aischylos wirkte, häufen sich in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei Darstellungen, wie Orpheus, meist mit Lyra statt mit Kithara versehen und sich wehrend, zwar nicht von Mänaden oder Bassariden sondern von Weibern, die zumeist tätowiert als Thrakerinnen zu erkennen sind, verfolgt und getötet wird (Taf. 10,2). Um 480/70 v. Chr. beginnen solche Bilder, unter denen Scherben einer Schale von der Art des Brygos-Malers und einer weißgrundigen Schale des Pistoxenos-Malers hervorragen.¹⁰ Sie lassen sich über den Zeitraum einer Generation von dreißig bis vierzig Jahren verfolgen, sodaß man wohl fragen darf, ob diese merkwürdige gleichzeitige Häufung von Darstellungen der Verfolgung des Orpheus durch die Thrakerinnen in den Bassariden des Aischylos und auf Vasenbildern einen gemeinsamen Zeitgeist bekunden.¹¹ Vorgänge aus der Geschichte des Orpheus bei den Thrakern zeigt ein rotfiguriger Kelchkrater der 450er Jahre des Neapler Museums H 2889 in zwei Friesen übereinander.¹² Im unteren Fries sieht man auf Vorder- und Rückseite des Kraters je drei Thrakerinnen herbeileiten, versehen mit mörderischen Waffen. In der oberen Zone erscheint Orpheus sitzend und lyraspielend von herrschaftlichen thrakischen Männern umgeben; daß sie einem Reitervolk angehören, zeigt die Fortsetzung des Frieses auf der Rückseite des Kraters. Aus der Zusammenstellung dieser Friesbilder gewinnt man den Eindruck, die thrakischen Weiber wollten sich rächen, weil Orpheus ihnen ihre Männer durch Musik bezauberte und abhold machte.¹³

Gegen Mitte des 5. Jh. schuf der Maler Polygnotos, dessen künstlerische Eigenart frühklassisch genannt wird, in der Lesche der Knidier zu Delphoi das berühmte Wandgemälde, das darstellte, wie Odysseus die Unterwelt aufsuchte. Pausanias, der um die Mitte des 2. Jh. n. Chr. dies Gemälde beschrieb (X 30,6), nennt unter Anwesenden im Hades, deren Namen er Beischriften entnehmen konnte, auch Orpheus, sitzend, an einen Baum gelehnt, griechisch in seiner Tracht, mit der Kithara in der Linken und in der Rechten einen Weidenzweig - sofern Pausanias den Weidenzweig als solchen richtig erkannte und auf einen Hain der Persephone bezog anstelle eines apollinischen Lorbeerzweiges. In der Art, wie Polygnotos die Bewohner der Unterwelt in Gruppen zusammenstellte, befindet Orpheus sich in einer Gruppe Musizierender oder Musikliebhaber. Mehr erfährt man aus diesem Gemälde nicht über Orpheus, als daß er Kitharöde ist, vielleicht, wie erwogen wurde, bezogen auf Apollon, den Gott mit dem Lorbeer.

Hervorgehoben seien noch ein paar aufschlußreiche Vasenbilder dieser Zeit. Auf einem rotfigurigen Kolonettenkrater des Neapler Malers, um 450 v. Chr., im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe,¹⁴ ist der jugendliche Orpheus leierspielend auf einem Felsen sitzend dargestellt, umgeben von zwei bärtigen thrakischen Kriegern, die ihm zuhören; dem rechten Thraker folgt sein Pferd, von einem Jüngling geführt. Bemerkenswert ist an diesem Bilde eine Schildkröte, die am Felsensitz zu Orpheus hinauf zu kriechen scheint, und neben dieser ein Stein, womit angedeutet werden soll, daß Orpheus nicht nur Tiere, hier einmal höchst selten durch eine Schildkröte vertreten, sondern auch Steine bezauberte, in welcher Bekundung dies Vasenbild einzigartig ist. Bestätigt wird diese Andeutung alsbald in der Dichtung, wenn in der Iphigenie in Aulis des Euripides (1211 ff.) Iphigenie eine Rede mit den Worten beginnt: "Besäß ich solche Zauberkraft der Rede wie Orpheus, daß Steine mir gehorchten".

Ein anderes Vasenbild aus diesem Jahrzehnt sei noch genannt, weil es eine Verbindung veranschaulicht zwischen den Thrakern, die Orpheus lauschen, und den thrakischen Weibern, die ihn angreifen und erschlagen, was in den vorangehenden Jahrzehnten ein verbreiteter

¹⁰ B. Graef - E. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen II (1933) 25 Nr. 297 Taf. 15; S. Karouzou, BCH 71/72, 1947/48, 425 Taf. 64; Graef - Langlotz a.O. 39 Nr. 439 Taf. 36. Jüngst: A. Lezzi-Hafter, AntK 29, 1986, 90 ff. Taf. 16.

¹¹ M. Schmidt, AntK, Beih. 9, 1973, 95 f.

¹² Beazley, ARV² 1096; Guthrie Abb. 5; Schöller Taf. 15,4.

¹³ Vielleicht erinnert sich jemand, bei S. Freud, Das Unbehagen in der Kultur, Fischer-Bücherei 47 (1955) 140, gelesen zu haben: "So sieht sich die Frau durch die Ansprüche der Kultur in den Hintergrund gedrängt und tritt zu ihr in ein feindliches Verhältnis".

¹⁴ H. Hoffmann, Vasen der klassischen Antike. Kat. Hamburg (1969) Nr. 25 Taf. 30. 31.

Bildgegenstand war. An einem Glockenkrater in New York 24.97.30¹⁵ sieht man links Orpheus lorbeerbekrönt, mit Lyra in der Linken und Plektron in der Rechten auf einem Felsen sitzend und aufmerksam voraus blickend. Rechts befindet sich eine Thrakerin mit hochgestelltem rechten Fuß in ihrem Vorhaben innehaltend aber bedrohlich mit einer Sichel in der Linken. Zwischen diesen beiden einander entgegengesetzten Wesen befindet sich in der Bildmitte aufrecht stehend und gewichtig ein Thraker, der der Thrakerin sich zuwendet und mit seiner Gebärde sie von ihrem mörderischen Vorhaben abzuwenden sucht; eine dramatische Szene wie die drei Schauspieler der gleichzeitigen Tragödie.

Aus der beginnenden Hochklassik, etwa aus den Jahren um 440 v. Chr., blieb ein einzigartiges Meisterwerk mit einem Orpheusbild erhalten, ein attisch-rotfiguriger Stangenhenkelkrater (Taf. 11,1),¹⁶ dessen großartiger Maler nach dem Bilde dieses Kraters Orpheus-Maler genannt wird. Dargestellt ist in der Bildmitte Orpheus auf einem Felsen sitzend, die Leier schlagend und dazu singend; die Leier ist diesmal nicht mehr die altehrwürdige Kithara wie in einigen früheren Bildern, sondern die gefällige Lyra. Thraker, ein Mann und drei Jünglinge, umgeben den Sänger. Der großartige Maler dieses Orpheusbildes begnügte sich nicht damit, den Kitharöden allein in seinem Gehabe abzubilden, vielmehr wollte er dessen Wirken in der Gemeinschaft durch die Macht der Musik zum Ausdruck bringen, ihn als *zoon politikon* kennzeichnen. (Dieses Vasenbild wird am Ende dieser Schrift genauer betrachtet). Diesem Vasenbild folgt alsbald, stellt an Großartigkeit sich ihm zur Seite, ein Relief, das schon im Altertum so berühmt war, daß es in mehreren römischen Kopien auf uns gekommen ist, das Orpheusrelief (Taf. 11,2).¹⁷ Was in ihm dargestellt wurde, ist im Lebensgang des Orpheus in der Bildkunst etwas Neues, dessen früheste uns bekannte Erwähnung der Dichtkunst einer Tragödie des Euripides angehört. In den Tragödien des Euripides (kurz vor 480-406 v. Chr.) findet sich größtenteils bereits Bekanntes, wie Orpheus durch sein Saitenspiel und seinen Gesang Steine, Bäume und Tiere zu bewegen vermochte, so in der Aulischen Iphigenie (1211 ff.) und in den Bakchen (561 ff.). Erstmals wird unseres Wissens in der Alkestis (357 ff.), die im Jahre 438 aufgeführt wurde, vom Gang des Orpheus in die Unterwelt berichtet: Als Alkestis für ihren Gatten Admetos in den Tod gehen will, wünscht sich dieser die Stimme des Orpheus zu besitzen, um durch sie in der Unterwelt Pluton und Persephone zu bezaubern, auf daß diese ihm seine Gattin aus der Unterwelt wieder heraufholen ließen wie dem Orpheus die Eurydike. Dieses Heraufholen ist dargestellt auf jenem Orpheus-Relief. Orpheus und Eurydike befinden sich auf dem Wege aus der Unterwelt ans Licht, geführt von dem Seelengeleiter Hermes. Das Gebot, auf diesem Wege zur Gattin sich nicht umzusehen verletzend, wendet Orpheus liebevoll zu Eurydike sich zurück. Darauf nimmt Hermes Eurydike bei der Hand, um sie in die Unterwelt zurückzuführen, wiederum eine Szene von drei Schauspielern der Tragödie, jedoch um wie vieles tragischer als in dem zuvor genannten Bild des Glockenkraters mit dem übelabwehrenden Thraker zwischen dem musizierenden Orpheus und der mordlüsternen Thrakerin, ein Unterschied wie zwischen den Tragödien des Sophokles und des Euripides.

Aus dem vorgerückten 5. Jh. schildern einige attische rotfigurige Vasenmaler aus der Orpheusgeschichte Neues, was aus gleichzeitigem Schrifttum noch nicht nachzuweisen ist, was aus späterem Schrifttum jedoch verständlich wird.¹⁸ Die thrakischen Frauen, die Orpheus verfolgten und töteten, zerrissen seine Glieder und das abgetrennte Haupt wurde über das Meer nach Lesbos geschwemmt und dort verehrt. Das älteste solcher Vasenbilder aus der Zeit um 440,

¹⁵ G.M.A. Richter u. L.F. Hall, *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (1936) 165 Taf. 130; Beazley, *ARV²* 1079; Schoeller 53.

¹⁶ Berlin, Staatliche Museen 3172. M. Wegner, *Musikgeschichte in Bildern II 1. Griechenland* (o.J.) 116 m. Abb. 117 u. Lit.; ders., *Das Musikleben der Griechen* (1949) 217 Taf. 21.

¹⁷ W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 517 Abb. 606. - Von einem zweiten Relief des 5. Jh. v. Chr. blieb nur ein Bruchstück mit dem Oberkörper des kitharastspielenden Orpheus erhalten. Es ist das Bruchstück einer Metope des Apollon-Tempels von Bassai, das nicht unerwähnt bleibe, weil hier noch einmal, wie am Monopteros in Delphi, Orpheus, sofern richtig gedeutet, in die Bildwerke eines Tempels Aufnahme fand: H. Kähler, *Das griechische Metopenbild* (1949) Taf. 95.

¹⁸ Philostratos: O. Kern, *Orphicorum Fragmenta. Testimonia* (1922) 40 f. Nr. 134.

das aus Schweizer Privatbesitz im Baseler Antikenmuseum zu sehen ist, hat Margot Schmidt bekannt gemacht und gedeutet (Taf. 10,3).¹⁹ Unten, nahezu in der Mitte des Bildfeldes erkennt man das jugendliche Haupt des Orpheus mit aufblickenden Augen und geöffneten Lippen. Zu dem Haupt, das man in einer Höhle verehrt sich zu denken hat, läßt ein Mann sich hinab mit verlangend vorgestrecktem Arm in dem Wunsch, eine Weisung zu vernehmen. In ihm möchte Margot Schmidt Terpander sehen, der sich als Nachfolger des Orpheus verstand und der aus der viersaitigen Phorminx die siebensaitige Leier erfand. Umgeben ist diese mittlere Gruppe von sechs weiblichen Wesen, die Musikinstrumente, Leiern und Auloi, mit sich führen und in denen man Musen sehen möchte.

An einer Hydria in Dunedin, Otago Museum E48, 266, aus dem letzten Viertel des 5. Jh. sieht man Apollon, den Herrn des Orakels von Delphoi, mit dem Haupte des Orpheus Zwiesprache halten.²⁰ Im Bild eines gleichzeitigen Schälchens, das sich in Cambridge, Corpus Christi College befindet (Taf. 10,4), erkennt man das abgeschlagene Haupt des Orpheus in der Bildmitte; hinter ihm steht Apollon mit seinem Lorbeerzweig, die rechte Hand mit weisender Gebärde ausstreckend zu einem Gegenüber, einem im Sitzen schreibenden Knaben. Auf Weisung des Apollon werden Aussprüche des Orpheus auf eine Tafel aufgeschrieben.²¹ Sucht man nach einem möglichst frühen Beleg für die Bestimmung des abgeschlagenen Hauptes als das Haupt des Orpheus, so kann dafür die Darstellung auf einem gravierten etruskischen Bronzespiegel des späten 4. Jh. v. Chr. dienen. Auf ihm ist dem abgeschlagenen Haupt der Name ΥΡΟΣ beigeschrieben, was man gewiß für Orpheus nehmen darf.²² Für dasjenige, was von dem abgeschlagenen Haupte des Orpheus vernommen wird, wurde im Voranstehenden mit Bedacht das Wort Weisungen oder Aussprüche gewählt; vermieden wurde, von Orakel zu sprechen, denn als Orakelverkünder ist das Orpheushaupt erst im 4. Jh.n. Chr. bezeugt bei Philostratos.²³

In diesem Zusammenhang ist noch eine Bemerkung bei Euripides aufschlußreich (andere gelegentliche Erwähnungen in seinen Tragödien enthalten für die Sage von Orpheus nichts aufschlußreiches). Im 'Hippolytos' warnt Theseus seinen Sohn zu schwärmen "als Orpheus' Knecht nach Vorschrift mancher nebelhaften Schrift".²⁴ Dieser abfällige Hinweis auf orphische Schriften ist gewiß besonders beachtenswert für die Geschichte der Orphik, auf die hier nur gelegentlich eingegangen werden kann.²⁵ Heilige Weihen des Orpheus und seine Lehre den Tod zu verachten, was man möglicherweise bereits in einem Bruchstück des Alkaios vernahm, erwähnt auch Aristophanes in seiner Komödie 'Die Frösche' (1032). Sonst enthalten dessen Komödien nichts Belangvolles über Orpheus. Nicht übersehen sei dagegen, was an Bemerkungen über Orpheus in den Bruchstücken der 'Perser' des Timotheos (etwa 450-360) sich findet.²⁶ Orpheus sei der erste griechische Dichter und der Sohn der Muse Kalliope. Er wäre es auch gewesen, der die Chelys, ein anderer Name für die Lyra, erfunden habe - bis gegen Ende des 5. Jh. oder des beginnenden 4. Jh. dürfte somit aus der alten, klassischen griechischen Dichtung die Sage von Orpheus in ihren großen Zügen nachweisbar sein. Die attische Vasenmalerei hat seit der Wende vom 5. zum 4. Jh. nicht mehr aufschlußreiche Orpheusbilder aufzuweisen. Dagegen ist wieder

¹⁹ M. Schmidt, AntK 15, 1972, 128 ff. Taf. 39-41; Brommer 508 B3.

²⁰ Beazley, ARV² II 1174 Nr. 1; Guthrie Taf. 5.

²¹ M. Schmidt a.O. 130 Taf. 41,2; Schoeller 69 Taf. 24,4; Beazley, ARV² II 1401,1; Brommer 508 B1; vgl. Euripides, Alkestis 968.

²² Siena, Museum; aus Chiuse stammend: Schoeller 69 Taf. 24,5; Guthrie Abb. 6; M. Schmidt a.O. 134 ff.

²³ Philostratos, Heroikos 5,2; Vita Apollon Tyan. 4,14. - M. Schmidt a.O. 130.

²⁴ Euripides, Hippolytos 953 f., übers. H. v. Arnim, Zwölf Tragödien des Euripides I (1931) 102.

²⁵ M.P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion I (1941) 642 ff.; G. Bräkling-Gersuny, Orpheus, der Logos-Träger. Eine Untersuchung zum Nachleben des antiken Mythos in der französischen Literatur des 16. Jahrhunderts (1975).

²⁶ Timotheos, Die Perser. Hrsg. U. v. Wilamowitz-Möllendorf (1903) 27, 234 ff.; 84. Timotheos Persae. Komm. T.H. Janssen (1984) Nr. 234 ff. Appendix B, 32; 2,2; Nr. 235 Appendix B, 2,1.



Abb. 2 Etruskischer Spiegel, ehem. Slg. Tyskiewicz (nach Fröhner)

einmal ein graviertes etruskischer Bronzespiegel (Abb. 2), der um 400 datiert wird, wegen seiner Neuigkeit beachtenswert.²⁷

In gebirgiger Landschaft sitzt Orpheus auf einem Felsen, hält die mächtige Kithara und scheint sie zu stimmen. Zwei Vierbeiner und zwei Vögel umgeben ihn. Das Neue, was dieses Bild bekundet, ist neben Orpheus stehend eine Kapsel mit Buchrollen darin. Schriftlichkeit des Orpheus ist demnach gemeint, seien es aufgezeichnete Hymnen oder Weisheitssprüche, wie sie auf dem früheren, oben genannten Schälchen auf Weisung des Apollon ein Knabe aufschrieb.

Wenig Neues erfährt man im vorrückenden 4. Jh. aus Schrifttum und Bildwerken über Wesen und Schicksal des Orpheus als mythologische Gestalt. Dagegen gewinnt die Orphik weithin an Verbreitung und hält auch ihren Einzug in die Vasenmalerei. Für das Geistesleben des 4. Jh. möchte man gewiß gern erfahren, ob sich in den Schriften des Platon (428/7-347) oder von Aristoteles (384-322) über Orpheus etwas findet. Mehrmals erwähnt Platon den Orpheus, vornehmlich als ältesten Dichter und Sänger (Apologie 41 A; Ion 536 B). Als Vater wird Oïagros genannt. Im 'Gastmahl' (179 d) sagt Phaidros in seiner Rede, Orpheus sei aus der Unterwelt zurückgeschickt worden, ohne daß seine Gattin ihm mitgegeben wäre, weil er den Göttern der Unterwelt zu weichlich zu sein schiene, eben als Kitharöde, und weil er nicht das Herz gehabt hätte, aus Liebe zu Eurydike zu sterben wie Alkestis. Aus der Rede über Seelenwanderung aus dem Ende der 'Politeia' (620 a) sei noch folgendes erwähnt: Die Seele, die einmal Orpheus gewesen, habe ein Schwanenleben gewählt, worin die bekannte griechische Vorstellung angesprochen ist, der Schwan mit seinem Gesang sei Sinnbild des Sängers. Andere Erwähnungen Platons beziehen sich mehr auf die Orphiker als auf Orpheus selbst (Politeia 364 e; Kratylos 400; Philebos 66 c). Wenn Aristoteles ältere Vorstellungen von der Art der Seele abweist, heißt es, in der Kritik der Orphik, dergleichen sei auch den sogenannten orphischen Gedichten vorzuwerfen (de anima 110 b 22).

In der zuendegehenden griechischen Vasenmalerei des 4. Jh. hat die unteritalische Vasenmalerei, in erster Linie die apulische, den Vorrang. Hier trifft man erstmals in der Vasenmalerei Orpheus zusammen mit Eurydike in der Tiefe der Unterwelt. An einem

²⁷ W. Fröhner, La Collection Tyskiewicz (1892) Taf. 4; G. Pfister-Roesgen, Die etruskischen Spiegel des 5. Jh. v. Chr. (1975) 86 S 61; 185 Taf. 66; Schoeller 24 f. Taf. 5,4; Guthrie Abb. 9.

Volutenkrater in Neapel SA 709²⁸ hält Orpheus in der Linken die mächtige Kithara, anstelle der Lyra also wieder das altehrwürdige Saitenspiel; sich abwendend faßt er Eurydike am Handgelenk. Rechts von diesem Paar, wohin Orpheus sein Haupt wendet, thront die huldvolle Persephone, deren Gebärde darauf deutet, Orpheus möge sich nun anschicken, Eurydike wieder zur Oberwelt hinaus zu führen. Das Bruchstück eines großen Skyphos aus Tarent,²⁹ das einer Sondergruppe spätfrühapulischer Vasen zugewiesen wird, zeigt Orpheus von einer Thrakerin verfolgt. Orpheus, durch Kithara und prunkvolle Kitharödentracht ausgezeichnet, versucht seine Kithara zu halten, welche jene Thrakerin ihm zu entreißen versucht. Verglichen mit entsprechenden Bildern strengklassischer Vasen ist hier die Bedrohung nicht im innehaltenden Augenblick sondern im bewegten Geschehen aufgefaßt.

Darstellungen von Bedrohung und Tötung des Orpheus durch die Thrakerinnen wiederholen sich einige Male in der Frühzeit des vorgerückten ersten Viertels des 4. Jh.³⁰ Es finden sich noch einige Darstellungen des Orpheus musizierend unter Thrakern.³¹ Von der entsprechenden Darstellung am hochklassischen Orpheus-Krater unterscheiden sie sich wesentlich. Der Gehalt dieses Bildes, seine ausdrucksvolle, wohlgefügte Gestaltung menschlicher Gemeinschaft, wird überboten durch vereinzelte Vielfalt und Kunstfertigkeit. In dem Bilde des Mailänder Volutenkraters³² von etwa 350-340 sind die sechs Thraker, die den kitharastspielenden Orpheus umgeben, nur zum kleinen Teil aufmerksam auf ihn. Der Maler gefiel sich darin, die Thraker in ihren Haltungen, ihren Gebärden und ihrer Tracht möglichst abwechslungsreich zu erfinden. Oberhalb von Orpheus nimmt im Bildfeld Aphrodite mit dem herbeileitenden Eros einen beherrschenden Platz ein. Es vermag nicht recht einzuleuchten, welchen Sinn die Anwesenheit der Liebesgöttin in diesem Bildzusammenhang hat, heißt es doch gerade, Orpheus habe die thrakischen Männer dem Wirken der Aphrodite entfremdet.

Hervorragend sind unter den spätapulischen Vasen Volutenkratere mit Unterweltsbildern (Taf. 12,1). Da es sich bei diesen Gefäßen um Weihegaben im Totenkult handelt, wird in deren Bildern weniger erzählt, als vielmehr versinnbildlicht, was den Toten im Jenseits an Seligkeiten oder Plagen erwartet.³³ Unmittelbar neben dem Palast des Hades, an hervorragender Stelle also, sieht man Orpheus als Kitharöden prachtvoll gekleidet. Erynnyen, Danaiden, der Totengeleiter Hermes und Sagengestalten wie Theseus und Peirithoos, Medea und Sisyphos sowie unmittelbar unter dem Palast des Hades Herakles den Kerberos raubend, verdeutlichen figurenreich die Unterwelt. An dem Volutenkrater in Karlsruhe befindet sich hinter Orpheus auch Eurydike und Eros schwebt zwischen beiden. Das Zusammensein von Orpheus und Eurydike ist unter diesen späten griechischen Vasenbildern zur Seltenheit geworden, meistens ist Orpheus allein ein Einzelner unter vielen, erzählt wird sonst nichts von ihm. Daß dennoch Orpheus in dieser Spätzeit hervorragende Bedeutung gewonnen hat, vermag das Bild einer Amphora in Baseler Privatbesitz um 330/320 zu bekunden (Taf. 11,3).³⁴ In einem Naiskos befindet sich Orpheus, kitharastspielend, vor einem sitzenden würdigen Manne, der eine Schriftrolle in seiner linken Hand hält; gewiß soll diese an Aufzeichnungen von orphischen Gesängen oder kultischen Weisungen erinnern. Im Hinblick

²⁸ K. Schauenburg, *Jdl* 73, 1958, 64 Anm. 75 Abb. 10; Schoeller 44. 46 Taf. 12, 1.2.

²⁹ A. Cambitoglou - A.D. Trendall, *Apulian red-figured Vase-Painters of the Plain-Style* (1961) 23 Abb. 28; M. Schmidt, in *CVA Heidelberg II* b1963) 36 Nr. 3 Taf. 74,3 Inv. 26/90; Schoeller Taf. 22,3. Vgl. Cambitoglou - Trendall a.O. Abb. 27.

³⁰ Trendall, *RVAp*, Kap. 7/20. 7/23. 8/150; Schoeller 59 Taf. 22,1.

³¹ M. Schmidt in: *Orfismo in Magna Grecia. Atti del quattordicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia* (1975, erschienen 1978) 108 ff. Taf. 1-4. Unverständlich ist das Bild einer Amphora des Baseler Kunstmarktes: Trendall, LCS, 3. Suppl. (1983) 30 Nr. 375 d Taf. 5,1.2. In diesem Bilde sind drei Frauen Zuhörerinnen des Orpheus, der in der Mitte sitzend die Lyra spielt.

³² *CVA Milano Coll. "H.A."* 1 IV D Taf. 10-12; M.R.W. Smith, *Funery symbolism in Apulian Vase-painting* (1976) Taf. 12; Trendall, *RVAp* 421 Nr. 42.

³³ M. Schmidt - A.D. Trendall - A. Cambitoglou, *Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel, Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst* (1976) 7 ff. 32 ff.; K. Schauenburg, *RM* 91, 1984, 367 Anm. 70.

³⁴ M. Schmidt, *Orfismo in Magna Grecia* (s.o. Anm. 31) 112 ff. Taf. 7 f.

darauf, daß es sich bei dieser Amphora um eine Grabbeigabe handelt, deutet diese Schriftrolle mit orphischen Aufzeichnungen gewiß auf die Hoffnung des Mannes, diese Weisungen möchten seine Reise ins Jenseits erleichtern.

Im nachfolgenden Hellenismus sind Sagenbilder von Orpheus selten und belanglos. Erwähnt sei eine verstümmelte plastische Gruppe von Orpheus unter den Tieren, aus Peperin gearbeitet wohl von einem etruskischen Steinmetzen des späten 2. Jh.³⁵ Dieses unansehnliche Bildwerk sei deswegen nicht ausgelassen, weil es zu den vereinzelt Darstellungen des Orpheus unter den Tieren als Vorstufe gehört, bevor diese im Mosaik der Römerzeit sich ungemein häufen.

Aus der Dichtung des Hellenismus ist im Hinblick auf Orpheus an erster Stelle Apollonios Rhodios (um 295-215) zu nennen, sein Epos 'Argonautika'. Trotz beachtlicher Verfeinerung in der Art des Erzählens und trotz weitreichender mythologischer Gelehrsamkeit, "die es unserem Dichter an manchen Stellen seiner Erzählung erlaubte zu wuchern",³⁶ bleibt in den 'Argonautika' die Teilnahme des Orpheus allein auf ihn als Leierspieler beschränkt; dabei ist es wohl der Gelehrsamkeit des Apollonios zuzuschreiben, daß das Saitenspiel nach seiner ältesten griechischen Art Phorminx genannt wird. Als in der Unruhe des Abends vor dem Aufbruch Jason und seine Gefährten miteinander in Streit geraten, nimmt Orpheus, der milde Sänger, die Leier zur Hand, um durch seinen Gesang die Gemüter zu besänftigen. Und als am nächsten Morgen aufgebrochen wird, schlagen zu Orpheus' Leierspiel die Argonauten mit den Rudern das Meer. Dann wird Orpheus nur noch einmal wirkend: Auf der Rückfahrt von Kolchis muß das Schiff wie seinerzeit dasjenige des Odysseus am Fels mit den gefährlichen Sirenen vorüber fahren. Da vermag der Kitharöde den verführerischen Gesang der Sirenen zu übertönen und die Gefahr zu bannen.

Phanokles, ein alexandrinischer Elegiendichter des 3. Jh. berichtet unseres Wissens als erster von der Liebe des Orpheus zu dem Knaben Kalais, dem Sohn des Boreas.³⁷ Deswegen sei Orpheus von den erzürnten Bistoniden/Thrakerinnen umdrängt und getötet worden, worauf Haupt und Leier nach Lesbos geschwemmt und dort begraben wurden. Was aus Vasenbildern des frühen 5. Jh. bereits bekundet wurde, wird hier erstmalig aus dem Schriftum bekannt, daß nämlich die Frauen der Thraker durch schwärzliche Zeichen am Leibe gebrandmarkt werden. Als Sohn des Oïagros gilt Orpheus auch bei Phanokles. Ein anderer alexandrinischer Elegiendichter aus der Zeit um 300 v. Chr., Hermesianax, schildert allein den Abstieg des Oïagros-Sohnes in den Hades, dessen Bedrohung durch Charon und Kerberos, bis er durch seinen Gesang Eurydike, die hier Agriope heißt, von den Gebietern des Hades zurück erlangt.³⁸

Der Dichter Damagetos von Achaia, um 220 v. Chr., gedenkt in seinem Epigramm zunächst des Todes des Orpheus, hier der Kalliope Sohn; Eichen und Tiere gehorchen ihm. Neues vernimmt man in den folgenden Versen, Orpheus habe die mystischen Weisen des Bakchos ersonnen und "gab nach heroischem Maß bindend dem Verse Gestalt".³⁹ Antipatros von Sidon, ein Epigrammdichter des 2. Jh.,⁴⁰ nahm den Tod des Orpheus, der nun durch Gesang Eichen, Felsen, wilde Tiere, Stürme, Hagel und erzürntes Meer nicht mehr bezaubern konnte, als Gleichnis für die eigene Todesverfallenheit. Sonst ist im Hellenismus über Orpheus selbst nichts erwähnenswert. Dagegen gewinnt in diesem Zeitalter die Orphik mehr und mehr an Gewicht. Gegen diese richten sich, wie bereits bei Aristoteles, verächtliche Bemerkungen, wie beispiels-

³⁵ Helbig⁴ II (1966) Nr. 1599; Schoeller 24 Abb. 5,2.

³⁶ A. Körte - P. Händel, Die hellenistische Dichtung (1960) 127 ff. 137. 181.

³⁷ Anthologia Lyrica Graeca I (1925) 225 ff.; F. Klingner, Virgil. Buccolica, Georgica, Aeneis (1967) 352; H. Rüdiger, Griechische Gedichte. Mit Übertragungen deutscher Dichter² (1936) 194 ff.

³⁸ H. Rüdiger a.O. 170 ff.

³⁹ Anthologia Graeca VII 9. Gr. u. dt. von H. Beckby II (1957) 18 f.

⁴⁰ Anthologia Graeca a.O. VII 8; Beckby II 18; H. Rüdiger a.O. 320 f.

weise in den 'Charakteren' des Theophrastos (um 372-287 v. Chr.), wo es heißt, der Abergläubische begeben sich zu den Winkelpriestern des Orpheus.⁴¹

Was über Orpheus aus Schrifttum und Bildwerken des griechischen Altertums ursprünglich zu erfahren war,⁴² sei kurz zusammengefaßt. Er wurde für älter gehalten als die ersten großen Epiker Homer und Hesiod. Die Muse Kalliope galt als seine Mutter; als Vater wurde gelegentlich der Thraker Oïagros genannt. Ein berühmter Kitharöde war Orpheus; mit der Macht seiner Musik vermochte er Tiere zu bezaubern, sogar Steine zu bewegen. Er nahm teil an der Fahrt der Argonauten, welche der Vätergeneration der Helden der Ilias angehörten. Als er seine Gattin Eurydike durch den Tod verloren hatte, gelang es Orpheus durch seinen Gesang die Gottheiten der Unterwelt zu bewegen, ihm seine Gattin zurückzugeben. Die Bedingung, sich auf dem Wege zur Welt des Lichtes nicht umzusehen, übertrat er jedoch von Liebe überwältigt und verlor darum abermals und für immer Eurydike. Von großer Wirkung blieben sein Gesang und sein Saitenspiel auf die Thraker. Deren Frauen verfolgten und töteten ihn. Das abgeschlagene Haupt gelangte über das Meer nach Lesbos, wo von seiner Stimme Weisheitssprüche vernommen wurden. Was man aus dem griechischen Altertum über Orpheus erfährt, sind durchweg Tatsachen, ist Erzählung, Mythos.

II.

Wendet man sich vom Griechischen zum Lateinischen, zur *Römerzeit*, so dürfte hier die früheste Kunde von Orpheus bei Varro (116-27 v. Chr.) sich finden in seinen 'Antiquitates rerum humanarum et divinarum'. In seiner 'Res rustica' III 13 erzählt er von einem Wildpark des Q. Hortensius bei Laurentum, in dem auf thrakische Art Tiere gehalten wurden. Waren die Gäste auf der Tribüne versammelt, wurde durch den Gastgeber Orpheus aufgerufen. Das nun folgende Musizieren bewirkte ein gefälliges und unterhaltendes Schauspiel, in dem viele Tiere um die Gäste sich versammelten. Orpheus ist hier nur noch herkömmlicher Name, Ausschmückung zur Veranstaltung einer Lustbarkeit.

Ernst genommen und altehrwürdig verstanden wird dagegen Orpheus in der beginnenden Blütezeit lateinischer Dichtung. Überliefertes läßt Vergil (70-19 v. Chr.) in seiner Georgika IV 453 ff. berichten. Wohl erstmalig wird erzählt, wie Eurydike vor dem in sie verliebten Aristaeus flieht und auf der Flucht vom Schlangenbiß getötet wurde. Am Strande sitzend stimmt Orpheus Klagegesänge an, durch die er einen Reigen von Eichen bewirkt. "Das Leid ohne Maß, das Orpheus um den Tod der Eurydike erduldet hat, ist zur Hauptsache geworden" (F. Klingner).⁴³ Vor Venus und Hymenaios in seinem Haß sich nicht beugend, ergrimmt Orpheus die thrakischen Weiber; sie zerreißen ihn und das abgeschlagene Haupt wird von strudelnder Flut fortgewälzt. Totenopfer, Mohn des Vergessens bringt man ihm dar (344). In seiner Aeneis VI 119 erinnert Vergil an die Rückgewinnung der Eurydike aus dem Orcus. Unter vielerlei anderen Erwähnungen nennt der Dichter in den Bucolica IV 57 Kalliope als die Mutter des Orpheus. Sie muß auch dem Horaz als Mutter des Orpheus gelten, wenn er in einem seiner carmina I 12,7 den Orpheus anruft als denjenigen, dem die Mutter die musische Kunst zum Geschenk machte, die Tonkunst, der Winde und Wälder folgten, welche durch Saitenspiel und Gesang die Ströme im Lauf und die Winde im Fluge festhielt.

Ovid (43 v. -18 n. Chr.) erzählt in seinen Metamorphosen ausführlicher die Geschichte des Orpheus und ergänzt sie durch bisher unbekannte Züge (X 1-85; XI 1-66). Dem Ovid gilt Orpheus als Sohn der Kalliope und des Apollon, nicht des Oïagros. Orpheus verliert durch Schlangenbiß

⁴¹ M.P. Nilsson, Geschichte der griechischen Religion I (1941) 753 f.

⁴² Aus der Anthologia Graeca sei noch folgendes ergänzend nachgetragen: VII 10 Orpheus, der Kalliope und des Oïagros Sohn, gestorben und von thrakischen Frauen betrauert; VII 139 als Leierspieler höchst geehrt; VII 363 Orpheus und Platon im Himmel Wohnstatt gefunden; VII 571 Orpheus ... Muse; VII 617 Orpheus von Zeus mit Blitz getroffen und von Musen begraben; IX 517 Orpheus entzückte die Tiere; IX 562 zähmte das Wild im Gebirge; XVI 217 die Muse Kalliope die Mutter des Orpheus.

⁴³ F. Klingner, Virgil. Bucolica, Georgica und Aeneis (1967) 350 ff.: "'Leid des Orpheus' ist das Thema, nicht 'Geschichte des Orpheus'."

die Eurydike und erwirkt deren Freigabe aus der Unterwelt von Pluto durch seinen Gesang, verliert sie jedoch für immer, weil er sich gegen das Gebot umwendet. In seinem Schmerz flieht Orpheus die Frauenwelt und führt bei den Thrakern die Knabenliebe ein, was erstmalig im Hellenismus bei Phanokles berichtet wird und woher Ovid dies übernommen haben könnte. Im Zorn darüber verachtet zu sein, morden die Thrakerinnen Orpheus; seine zerrissenen Glieder liegen weit umher; Haupt und Leier werden zunächst vom Fluß, dann vom Meer davongetragen und erreichen die Insel Lesbos. Des Orpheus Schatten gelangt wieder in die Unterwelt zu den Seeligen und findet unter ihnen seine Eurydike wieder, wie dies bereits apulische Vasenbilder zeigten. Was und auf welche Weise diese drei Dichter der augusteischen Zeit von Orpheus erzählen, entspricht, dem Zeitgeist gemäß, dem, was man Graezisieren oder Klassizismus zu nennen pflegt.⁴⁴

Ganz anders geht es dem Quintilian (um 35-96 n. Chr.), dem Lehrer der Rhetorik, um das, was ihm an Orpheus wesentlich erscheint. Seine Ausführungen über Musik beginnt er mit den Namen Orpheus und Linos, die Musiker, Seher und Weise zugleich gewesen wären. Von Orpheus habe die Kunde sich erhalten, er vermochte nicht nur die Tiere, Steine und Wälder hinter sich heranzuziehen, sondern auch die Gemüter unkultivierter Menschen zu packen und heranzubilden.

Um die Mitte des 2. Jh. n. Chr. hat Pausanias in seinem Griechenlandbuch Orpheus nicht nur in seiner Beschreibung des Unterweltsgemäldes des Polygnot erwähnt, es finden sich weiterhin bei ihm außer Bekanntem zahlreiche nützliche Hinweise. Wie Amphion habe Orpheus durch seine Musik Steine bewegt (IX 17,7). Es wird berichtet von Einrichtungen von Kulte (III 30,2; II 14,5), vom Bau von Tempeln (III 13,2) und vom Vorhandensein von Standbildern des Orpheus, unter anderem auf dem Helikon. Bei diesem habe Telete, die Personifikation der Weihe, neben Orpheus gestanden und zuhörende Tiere hätten diese Gruppe umgeben (IX 30,4).

Hyginus (2. Jh. n. Chr.), dessen 'Fabulae' geradezu ein Handbuch der Mythologie bedeuten, unterläßt nicht von der Teilnahme des Orpheus an der Fahrt der Argonauten zu berichten, was den drei augusteischen Dichtern belanglos gewesen zu sein scheint. Diogenes Laertios (gegen Ende des 3. Jh. n. Chr.) äußerte sich in seiner Geschichte der griechischen Philosophie (I 3) sehr abfällig über Orpheus. Einen Philosophen dürfte man ihn nicht nennen wegen seiner lasterhaften Reden über Götter. Daher habe Zeus durch Blitzschlag ihm das Leben genommen.

Unter den 'Bildwerken', den 'Eikones' des älteren Philostratos (Anfang des 3. Jh. n. Chr.) könnte man Orpheusbilder erwarten; sie fehlen jedoch. Genannt wird hier (II 15) Orpheus als Begleiter der Argonauten. Mit seinem Liede habe er den rauschenden Pontos bezaubert, so daß dieser lauschte und ruhte und die Argonauten ohne Gefahr hindurch fahren konnten. In zwei anderen Schriften des Philostratos, in der Lebensbeschreibung des Apollonios von Tyana (IV 14) und dem Heroikos (V 2) wird erstmalig erwähnt, daß auf Lesbos das Haupt des Orpheus durch Orakel Wunder bewirkt habe, sodaß selbst dem Apollon darüber bange wurde. In den 'Eikones' des jüngeren Philostratos (6) wird ein Orpheusgemälde beschrieben und zwar Orpheus als Musensohn durch seinen Gesang Tiere und Bäume bezaubernd. Am Ende dieser ausführlichen Bildbeschreibung wird kurz erwähnt, daß Orpheus von den thrakischen Frauen zerrissen wurde. In der Beschreibung eines Argonautenbildes (11) wird Orpheus, der Sohn der Kalliope, kurz unter den Teilnehmern an der Fahrt erwähnt. Der Nachfolger dieser beiden Philostraten, Callistratus (späteres 3. Jh. n. Chr.) beschreibt unter seinen 'Descriptiones' (7) eine Bronzestatue des Orpheus unter Tieren, die auf dem Helikon neben Musenstatuen aufgestellt war. Es wird sich um dasselbe Bildwerk handeln, das Pausanias (IX 30,4) erwähnt.⁴⁵ Erwähnt sei in der Folge das Epos 'Argonautika' eines anonymen Nachläufers der hellenistischen 'Argonautika' des Apollonios Rhodios, ein "recht mittelmäßiges Werkchen des späten 4. oder des 5. Jh. n. Chr." Wohl unter Einwirkung des Orpheus-Glaubens erhält Orpheus in diesem Epos eine führende Rolle, insofern dessen überlieferte Leistungen als Kitharöde hier ins wunderbare gesteigert werden.

⁴⁴ In zeitlicher Folge wäre nun Plinius Secundus (23/24-79) zu nennen. Seine gelegentlichen Erwähnungen des Orpheus sind unergiebig, manche fragwürdig, wie beispielsweise die Bemerkung Orpheus sei der Erfinder der Kithara. Plinius, *Naturalis Historia* IV 41; VII 203; 204; XXV 12; XXX 7; XX 23 u.a.

⁴⁵ Philostratos *Imagines*. Callistratus *Descriptiones*, hrsg. u. englisch übers. v. A. Fairbanks (1931) 187. 191. 309. 343. 401. Philostratos, *Die Bilder*, gr.-dt. O. Schönberger (1968) 212/13. 214/15; Flavii Philostrati *Heroicus*. Hrsg. v. L. de Lannoy (1977) vgl. Register, kaum Beachtliches.

Claudius Claudianus (gest. 404 n. Chr.) vergleicht im Proemium des zweiten Buches von 'De raptu Proserpinae' diesen Mädchenraub durch Herakles mit demjenigen der Eurydike durch Orpheus. Es wird zwar Orpheus hier nicht als Vorbild des Herakles verstanden, dagegen erfährt man, Orpheus habe die Taten des Herakles besungen, als dieser in Thrakien die Rosse des Diomedes bezwungen hatte.⁴⁶ Fabius Planiades Fulgentius (Ende 5. Jh. n. Chr.) verfaßte eine Mythologie mit verwirrender Erläuterung der Sagen und Namen. So leitete er (III 10) den Namen Orpheus her von oreafone (ὄρατα φωνή), das ist beste Stimme, und Eurydike von profunda diiudicatio (εὐρύς und δίκη), tiefes Urteil; und auf ähnliche Weise erklärte er Aristaios als den Besten, von ariston (ἀριστον), das Beste.⁴⁷ Nur angemerkt sei, daß Nonnos (5. Jh. n. Chr.) in seinen 'Dionysiaka' nach ältester Anschauung nicht Apollon Vater des Orpheus nennt sondern Oiairos. Als dieser im Gefolge des Dionysos zum Zuge gegen die Inder aufbricht, läßt er seine Frau Kalliope und sein Söhnchen Orpheus als Säugling an der Mutterbrust zurück (XIII 428 ff.; vgl. XXII 190).

Als letzter unter den Dichtern, Philosophen und Gelehrten der Römerzeit, von denen man etwas über Orpheus erfährt, sei der Philosoph Boethius (um 480-524 n. Chr.) genannt. In dem Gedicht, mit dem das III. Buch der 'Consolatio Philosophiae' schließt, im zwölften Gesang der Philosophia nimmt Boethius das Schicksal des Orpheus, seinen erregenden und verfehlten Abstieg in die vielfältig geschilderte Unterwelt als Beispiel dafür, als "rebus opertere esse sermones", wie jemand, dem Liebe höchstes Gesetz ist, nicht vermag, glücklich zum Anschauen des Guten zu gelangen. So gehe diese Geschichte von Orpheus einen jeden an, der aufwärts gelangen möchte zur äußersten Tageshelle des Geistes, "Vos haec fabula respicit, quicumque in superem diem mentem ducere quaeritis". Aus Fabel, Sage, Mythos wird hier Orpheus als Mahnung genommen und in diesem Sinne wirkt er weiter im Mittelalter, in dem gerade die Schrift des Boethius eine ungemeine Verbreitung erfuhr.⁴⁸

Was die römischen Dichter seit der augusteischen Zeit an Vielerlei von Orpheus zu sagen wußten, hat in der bildenden Kunst anscheinend wenig Niederschlag gefunden.⁴⁹ Von der Teilnahme des Orpheus an der Fahrt der Argonauten scheint nichts wiedergegeben zu sein. Unter den pompejanischen Wandgemälden, unter denen man zunächst nach Darstellungen des Orpheus suchen wird, findet sich einmal belanglos am Eingang eines Hauses ein Orpheus allein als Schmuck, einer Venus in der Muschel gegenüber gestellt.⁵⁰ Ansehnlich und ungewöhnlich ist dagegen ein Gemälde im Hause des Epidius Sabinus (IX 1,22) das in den sogenannten dritten Stil gehört und um 30 n. Chr. datiert wird. Inmitten einer gebirgigen Landschaft sitzt Orpheus und spielt die mächtige Kithara, mit mehr Saiten als üblich. Stehend oder sitzend umgeben ihn Musen, deren Namen ebenso wie derjenige des Orpheus beigeschrieben sind. Das Ungewöhnliche an diesem Bilde ist, daß unter den Zuhörern des Orpheus Herakles sich befindet, hockend auf einer Bodenerhebung mit einem Fell darüber, vom Rücken gesehen und dem Orpheus zugewandt. Die seltsame Anwesenheit des Herakles unter den Zuhörern des Orpheus entspricht der oben angeführten, allerdings sehr viel späteren Bemerkung des Claudianus, Orpheus habe die Taten des Herakles besungen als Dank für dessen Befreiung Thrakiens von den Rossen des Diomedes.⁵¹ Noch ein drittes pompejanisches Wandgemälde hat Orpheus zum Gegenstand und nach diesem ist das Haus, in dem es sich befindet Casa di Orfeo benannt (VI 14,20). Dies Gemälde aus der Zeit kurz vor dem Untergang Pompejis in vespasianischer Zeit stellt Orpheus unter

⁴⁶ Ziegler 1226.

⁴⁷ H. Liebeschütz, Fulgentius Metaforales, in: Studien der Bibliothek Warburg 4, 1926; Fulgentius, Mythologiae, ed. R. Helm (1898); Friedman 89.

⁴⁸ J.B. Friedman, Orpheus in the Middle Ages (1970) 89 f. 226. 6/7.

⁴⁹ K. Heitmann, Archiv für Kulturgeschichte 43, 1963, 274.

⁵⁰ K. Schefold, Die Wände Pompejis (1957) 53 (i).

⁵¹ K. Schefold, in: Theoria. Festschrift für W.H. Schuchhardt (1960) 209 ff. unter Hinweis auf Ziegler 1226; K. Schefold, Die Wände Pompejis (1957) 132; Guthrie Abb. 3.



Abb. 3 Römisches Mosaik. Henchir-Thina. (nach Reinach, RP 202, 2)

den Tieren dar.⁵² Ein Wandgemälde aus der Villa Hadrians bei Tivoli ist bekannt geblieben durch eine Zeichnung des Agostino Penna, wiedergegeben in seinem Werk 'Viaggio pittorico della Villa Adriana' (Rom 1831-36). Es gehört zusammen mit drei weiteren Wandgemälden mit Darstellungen aus der griechischen Sage, unter denen neben den Göttern Apollon, Minerva und Mars merkwürdigerweise auch Orpheus seinen Platz gefunden hat. Lyraspielend sitzt er auf einem Felsen im Eingang zur Unterwelt und versucht mit seinem Saitenspiel den grimmig auftauchenden Cerberus zu besänftigen.⁵³ Ein Wandgemälde eines Grabbaus in Ostia aus dem 3. Jh. n. Chr.⁵⁴ schildert geradezu einmalig, durch Beischriften gesichert, in der Römerzeit, die Rückführung der Eurydike durch Orpheus, als Jenseitshoffnung gewiß ein passendes Bild für einen Grabbau. Es ist ein ausgedehnter Weg in der Unterwelt, den in diesem Bilde Orpheus und Eurydike zurücklegen, auf dem Orpheus sich umblickt und Eurydike mit einer Abschiedsgebärde zurück bleibt. Ganz rechts in diesem Bildstreifen, woher die beiden kommen, sieht man einen der Bűßer der Unterwelt, Ocnus, der ein Strohseil zu flechten versucht, vergeblich, weil das Seil von einem Esel hinter ihm ständig aufgefressen wird. Pluto und Proserpina sieht man im Hintergrund. Ganz links im Bilde ist das Eingangs- und Ausgangstor des Hades sichtbar, bewacht vom dreiköpfigen Cerberus und von Ianitor, dem Türhüter.

Nennenswert ist ein Relief des 2. oder 3. Jh. mit punischer und lateinischer Schrift im Grabbau von El Amrouni in Tripolitanien.⁵⁵ In einem seiner drei Bildfelder ist nochmals die Rückführung der Eurydike durch Orpheus dargestellt. Beide schreiten dem Tor des Hades zu und Orpheus wendet sich um. Cerberus, Charon, Sisyphos, Ixion und Tantalos ergänzen die Vorstellung von der Unterwelt. Als Gegenstück zeigt ein zweites Bildfeld Herkules, wie er Alkestis aus der Unterwelt heraufführt. Ein drittes Bildfeld zeigt Orpheus sitzend und umgeben von Tieren, sie besänftigend durch sein Lyraspiel. Einem Grabdenkmal sind diese drei Reliefs durchaus gemäß. Bilder, die Orpheus unter den Thrakern singend oder von Thrakerfrauen verfolgt und zerrissen zeigen, finden sich nicht, und ebensowenig das abgeschlagene Haupt des Orpheus Weisungen erteilend.

⁵² K. Schefold a.O. 132; Guthrie Taf. 1; Schoeller 27.

⁵³ P. Gusman, La Villa Imperiale di Tivoli (1904) Abb. 312.

⁵⁴ B. Nogara, Le Nozze Aldobrandini (1903) 68 Taf. 43; P. Marconi, La Pittura dei Romani (1929) 103 Abb. 136; Helbig I⁴ (1963) Nr. 1156.

⁵⁵ P. Berger, RA 26, 1895, 75 ff. Abb. 1-3; leider nur Umrißzeichnungen, die eine genauere Datierung nicht ermöglichen.

Darstellungen des Orpheus unter Tieren blieben unter Malereien und Bildwerken der frühen Römerzeit vereinzelt. Dagegen häufen sich Darstellungen dieser Art seit der zweiten Hälfte des 2. Jh., zunehmend vor allem im 3. und 4. Jh., zumeist in Mosaik (Taf. 12,2 Abb. 3) und zwar weit mehr in den Provinzen des römischen Reiches als in Italien. Verschiedene Instrumente sind es, die Orpheus unter den Tieren spielt, meist Instrumente, welcher der Kithara oder Lyra ähneln. Als Fußbodenmosaiken sind diese Darstellungen von Orpheus unter den Tieren ein sehr gebräuchlicher Schmuck von Villen. Vielerlei Getier wird darin abgebildet mit ansehnlicher Kunstfertigkeit, aber ohne ausdrücklichen Sinngehalt.⁵⁶ Nach Versen des Epigrammdichters Martial (ca. 40-102), X, 19,4 ff., befand sich in Rom auf dem Esquilin eine Fontäne, der lacus Orphei. Erhalten ist nichts davon. Man stellt sie sich vor als eine halbkreisförmige, stufenweise Erhöhung, auf der Orpheus leierspielend saß; am Hang unter ihm befanden sich Tiere. Eine Zeichnung, jedoch keine Wiedergabe von Gesehenen, die sich in den Uffizien von Florenz befindet, vermag diese Orpheus-Fontäne zu veranschaulichen.⁵⁷

Unter Darstellungen des Orpheus unter den Tieren verdienen zwei kostbare Pyxiden aus Elfenbein aus der Spätzeit des 4. oder 5. Jh.n. Chr. genannt zu werden. Wenngleich diese Pyxiden wohl Dank christlichen Gebrauchs erhalten geblieben sind, haben sie doch wohl als heidnisch zu gelten, ursprünglich bestimmt zur Aufbewahrung von Schmuck.⁵⁸ Besonders merkwürdig ist die Darstellung des Orpheus unter den Tieren auf der Rückseite einer Bronzemünze des Geta aus Philippopolis.⁵⁹ Darstellungen des Orpheus unter den Tieren gewinnen gelegentlich in der Römerzeit auch eine tiefere Bedeutung. Zwei Grabsteine provinzialrömischer Fundorte in Österreich, der Grabstein eines Decurio in Pettau und ein zweiter, der sich jetzt in der Außenmauer der Kirche St. Martin am Pacher befindet, zeigen im Hauptrelief Orpheus unter Tieren; am Decurio-Grabstein von Pettau kommt am Sockel noch eine Darstellung des Orpheus in der Unterwelt, die Rückgabe der Eurydike erbittend, hinzu. Eindeutig sind hier einmalig Orpheusbilder in sakraler Bedeutung zu verstehen.⁶⁰

Unter stadtrömischen mythologischen Sarkophagen finden sich keine Orpheussarkophage.⁶¹ Dagegen ist an attischen Sarkophagen anscheinend zweimal Orpheus unter den Tieren abgebildet, allerdings an einer der Nebenseiten. Bei einem dieser attischen Sarkophage, demjenigen im Kapitولينischen Museum zu Rom, Atrio 109, handelt es sich allerdings hauptsächlich um einen dionysischen Sarkophag.⁶² Orpheus an einem dionysischen Sarkophag wird wohl verständlich aus den sich anbahnenden engeren Beziehungen zwischen Orpheus und Dionysos im Orphizismus.

⁵⁶ H. Stern, *Gallia* 13, 1955, 41 ff. Nr. 35; V. von Gonzenbach, *JbSchwGesUrgesch* 1947/50, 271 ff.; A. Rainey, *Mosaics in Roman Britain* (1973) 204 Register; Das Mosaik aus Jerusalem im Archäologischen Museum zu Istanbul: H. Stern a.O. Nr. 35²; J. Thirion, *MEFR* 67, 1955, 148 ff.; A. Blanco Freijero, *Mosaicos antiguos*, *BACHist* 99, 1952, 41 f. Abb. 20; G. Tosi, *RIA* 3.S., 1, 1978, 65 ff. Abb. 1.2.5; U. Liepmann, *NiederdtBeitrKunstgesch* 13, 1974, 9 ff. 27 ff.; F. Baratte, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre* (1978) 84 ff. Nr. 42 Abb. 78. 82; J. Kriseleit, *Antike Mosaiken. Staatliche Museen Berlin* (1985) Abb. 3, Inv. Mos. 72; Schale aus rotem Ton mit Darstellung des Orpheus unter vielen Tieren: Köln Römisch-Germanisches Mus. Inv. Ton 166; Römer am Rhein. Kat. Köln (1967) 292 Nr. E 84 Taf. 109; Spätantike und frühes Mittelalter. Kat. Frankfurt am Main (1983) 597 Nr. 193 m. Abb.; Votivrelief in Paris, Musée du Louvre: H. Stern, *BAntFr* 1971, 330 ff.

⁵⁷ O. Richter, *Topographie der Stadt Rom* (1901) 308; P. Castagnoli, u.a., *Topografia Urbanistica di Roma* (1958) 104; G. Conti, *Disegni dall'antico degli Uffizi; "Architettura 6957-7135"*, *RIA* 3. S., 5, 1982, 51 Taf. 50; Zeichnung Florenz, Uffizien fol. LVI 7027, Kat. Nr. 179.

⁵⁸ W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (1976) 70 Nr. 91 Taf. 50; Nr. 92 Taf. 51; J. Huskinson, *BSR* 42, 1974, 86.

⁵⁹ Ausgestellt im Münzkabinett des Berliner Pergamonmuseum. Der Nachweis wird der freundlichen Hilfsbereitschaft des Studenten Sascha Klie, Münster verdankt.

⁶⁰ A. Conze, *Römische Bildwerke einheimischer Fundorte in Österreich II* (1875) 2 ff. 11 Taf. 5.7; Schoeller 28 Taf. 7.4.

⁶¹ W. Deichmann - G. Bovini - H. Brandenburg, *Repertorium der christlichen Sarkophage I. Rom und Ostia* (1967) 64 Nr. 70; 429 f. Nr. 1022 Taf. 22. 164; J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi II* (1932) 351 Taf. 256.6.

⁶² F. Matz, *Die dionysischen Sarkophage I* (1968) 110 ff. Nr. 10 m. Anm. 109 Taf. 16 u. I.

Bei dem anderen attischen Sarkophag, demjenigen im Museum zu Thessaloniki Nr. 1246,⁶³ lassen sich keine bedeutsamen Beziehungen vermuten, denn an diesem sind an der Hauptseite, der Rückseite und der zweiten Nebenseite Seeschlacht und Eberjagd wiedergegeben. Von sepulkraler oder kultischer Beziehung kann hier also keine Rede sein.⁶⁴

Schrifttum und Bildnerei der fortgeschrittenen Römerzeit haben, im Unterschied von der augusteischen Dichtung des Vergil und des Ovid, wenig inhaltlich Bemerkenswertes oder Gehaltvolles von Orpheus zu bekunden. Für die Römerzeit ist es überhaupt kennzeichnend, daß von der Argonautenfahrt, vom tragischen Schicksal des Orpheus und der Eurydike, von den aufmerksamen Thrakern, den feindseligen Thrakerfrauen und vom weissagenden Haupt des Orpheus wenn überhaupt dann nur selten berichtet oder abgebildet wird. So häufig griechische Sagengestalten an mythologischen Sarkophagen der Römerzeit wiedergegeben werden, so fehlen an diesen wie gesagt Bildfolgen der Orpheussage gänzlich. Am häufigsten sind Bilder von Orpheus unter den Tieren nachzuweisen, vor allem im Fußbodenmosaik. Diese sind in erster Linie Kunstwerke, Hervorbringungen handwerklicher Fertigkeit zum ansehnlichen Schmuck aus Liebhaberei des Auftraggebers. Was oben unter lateinischem Schrifttum als erstes beigebracht wurde, nämlich des Varro Schilderung des Wildparks in Laurentum, wies bereits in diese Richtung. Überblickt man also im Ganzen, was in Schrifttum und Bildwerk der vorgerückten Römerzeit übrig geblieben ist von dem, was von Orpheus im Griechischen ursprünglich überliefert wurde, so dürfte es angesichts dieser Geringfügigkeit angebracht sein, zum Abschluß einiges aus der Beurteilung römischer Religiösität durch Kurt Latte beizubringen: "daß es in Rom keine Mythologie gibt ... in Rom bleibt die Göttervorstellung durchaus unplastisch ... nicht die Gestalt sondern die Funktion ... Zurückgleiten in gestaltlose Vorstellungen".⁶⁵

III.

Im *frühchristlichen* bzw. spätantiken Schrifttum der mittleren und ausgehenden Römerzeit kann es an Verwerfungen des Orpheus schwerlich fehlen. Der an Schrifttum kenntnisreiche Kirchenschriftsteller Clemens von Alexandrien⁶⁶ (um 150 - vor 215) warnt in seiner Schrift 'Protreptikos, Mahnrede an die Heiden' (I 3) vor thrakischen Heiligtümern und Mysterien, womit gewiß der Orphizismus gemeint ist. Orpheus, der die Tiere bezaubert sei wie Amphion und Arion ein "Be-träger, der durch berückende Musik das Leben verschlechtere und durch berückenden Zauber in der Dämonen Dienst stehe". Der griechische Apologet Athenagoras (um 177) hält Orpheus, vor Homer und Hesiod, gemeinsam mit diesen für die Urheber der Götternamen und Genealogien und rät diesen Dichter der schönen Dinge über die griechischen Götter zu hassen und erhebt Anklage gegen die orphische Geheimlehre. Origenes⁶⁷ (um 184-253), der Schüler des Clemens verwirft in seiner Schrift 'Gegen Celsus' (VII 54) die schmählichen Göttergeschichten des Orpheus, "da sie noch mehr als die Gedichte Homers verdienten, aus einem wohlgeordneten und gut geregelten Staate ausgeschlossen zu werden", denn "Orpheus hat von den vermeintlichen Göttern noch weit schlimmere Dinge erzählt als Homer".

⁶³ Matz a.O. 112 m. Lit.

⁶⁴ A. Giuliano u. B. Palma, La maniera ateniese di età Romana. I maestri dei sarcofagi Attici (1978) 52 Nr. 5 Abb. 155.

⁶⁵ G. Latte, Römische Religionsgeschichte (1960/67) 18 ff.; ders., Kleine Schriften (1968) 58 ff.

⁶⁶ Clemens von Alexandria. Ausgewählte Schriften, übers. O. Stählin I (1934) 150 f. protr. I 3; II 21,1; VII 74,4; Ausgewählte Schriften des Titus Flavius Clemens, Kirchenlehrer von Alexandrien, aus dem Urtext übers. L. Hopfenmüller (1875) 166 ff.; 108.

⁶⁷ Des Kirchenschriftstellers Origenes acht Bücher gegen Celsus, aus dem Griechischen übers. J. Röhm III (1877) 382. - Nur angemerkt seien mehrmalige Erwähnungen des Orpheus bei Lactantius (Ende 3./Anfang 4. Jh.): L. Caeli Firmiani Lanctanti Opera Omnia, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum XIX 1 (1890); XXIX 2 (1892) vgl. Reg. 334 f. - Ferner Iustinus, der Märtyrer, Cohortationes ad Graecos Kap. 15.

Augustinus⁶⁸ (354-430) verfolgt im XVIII. Buche von 'De Civitate Dei' die Geschichte des irdischen Staates und kommt im Abschnitt 13 auf das Unwesen von Helden und Göttern in den von den Griechen, besonders von Orpheus, erdichteten Fabeln zu sprechen. Ausdrücklich auf Orpheus bezieht sich Augustinus als auf den Verkünder von unterirdischen Mysterien und von Gottesschändung, sacrilegium, im Staatsgefüge der Gottlosen. Im folgenden Abschnitt 14, 'De theologis poetis' gilt ihm Orpheus als der größte unter den theologisierenden Dichtern, unter denen neben ihm Musaeus und Linus genannt werden. Dem Orpheus stellt Augustinus David gegenüber: "David war ein gesangeskundiger Mann, welcher die Harmonie der Musik nicht um des gemeinen Vergnügens willen, sondern ... einer großen Sache diente. Denn der vernünftige und regelrechte Zusammenklang verschiedener Töne zeigt durch die einträchtige Verschiedenheit die festgefügte Einheit eines wohlgeordneten Staates" (XVII 14).⁶⁹ Wenn gelegentlich versucht wurde, Orpheus und David miteinander zu verbinden, so vermögen diese Sätze des Augustinus solche Vermutung zu unterstützen. Zu den frühesten Erwähnungen des Orpheus im christlichen Schrifttum, zur Zeit des Marcus Aurelius, gehört die 'Oratio ad Graecos' des Tatianus.⁷⁰ Bemerkenswert ist darin, daß neben Altbekanntem gesagt wird: "Orpheus aequalis est Herculi" (146 D). Bei dieser Aussage mag man sich erinnern an jenes pompejanische Wandgemälde aus dem Hause des Epidius Sabinus, in dem Herkules sich unter den Zuhörern des Orpheus befand;⁷¹ Im Mittelalter gilt Herakles gelegentlich überhaupt als Sinnbild der Tugend. Dem altgriechischen Kitharoden Orpheus stellt Clemens von Alexandrien Christus gegenüber als den wahren Orpheus, den Besänftiger der Leidenschaften. Wie Orpheus durch seine Musik die wilden Tiere säufte, so habe Christus durch sein Wort die Menschen von der Sünde erlöst.⁷² Wie dem Clemens von Alexandrien dient auch dem Eusebios⁷³ (um 260-340), seit 313 Bischof von Kaisareia, Orpheus als Gleichnis für Christus. In dessen Lobrede auf Konstantin heißt es (XIV), Orpheus habe durch sein Spiel der Lyra die wilden Tiere gezähmt und durch den Zauber seines Gesanges sogar Eichen bewegt, ihm zu folgen. Noch höheres tat das allweise Wort Gottes. Um die Verderbnis der Menschen zu heilen, nahm er das in seiner Weisheit selbstverfertigte Instrument, d.h. die menschliche Natur, an und spielte auf diesem Instrument eine bezaubernde Musik, durch welche er die Sitten der Griechen und Barbaren besänftigte, indem er die wilden und tierischen Instinkte ihrer Geister mit der Medizin der himmlischen Liebe heilte.

Der wiederholte Vergleich von Christi Erlösungswerk mit Orpheus unter den Tieren macht es verständlich, daß unter frühchristlichen Bildwerken die Darstellung von Orpheus unter den Tieren der vorherrschende wenn nicht gar ausschließliche Gegenstand war. Im 3. Jh. ist diese Verwandlung von Heidnischem in Christliches, diese ganz neue Sinnggebung, erstmalig in Bildwerken nachzuweisen.⁷⁴ Sechsmal finden sich unseres Wissens solche Darstellungen in der Katakombenmalerei.⁷⁵ Das Gleichnis von Orpheus als Sinnbild christlichen Glaubens verdichtet sich aufschlußreich im Deckengemälde des Cubiculum III der Domitilla-Katakombe (Abb. 4). Das achteckige Mittelfeld mit dem Bilde des Orpheus unter den Tieren ist ringsum von acht

⁶⁸ Augustinus, De Civitate Dei XVIII 14. 24. 37; XVII 14. Ausgewählte Schriften des hl. Augustinus, des Kirchenlehrers, übers. U. Uhl II (1874) 514. 530. 557. 466 f.

⁶⁹ Durch eine hebräische Inschrift als David gesichert ist das Mosaik einer Synagoge aus der Nähe von Gaza, in dem man ohne diese Beischrift Orpheus sehen würde: H. Stern, Un nouvel Orphée - David dans un mosaïque du VI^e siècle, in: Comptes rendus des sciences de l'Académie des inscriptions et belles lettres 187 P, 63 ff. m. Abb.

⁷⁰ Corpus Apologetarum Christianum Saeculi Secundi VI (1831/1969) vgl. Register.

⁷¹ Vgl. Anm. 51.

⁷² Vgl. Anm. 67.

⁷³ Eusebios von Caesarea, de laud. Const. Magni 20 (1857) 1409; Eusebios I, ed. Heickel, Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte. VII, 3 (1902) 241 ff.

⁷⁴ H. Leclercque, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie XII 2 (1936) 273 ff., s.v. Orphée; K. Goldamer, ZtschrKirchengesch 74, 1963, 215 ff. (nicht überzeugend).

⁷⁵ J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms (1903) 38 f. 230. 241 ff. Taf. 37. 55. 98. 229; V. Schultze, Neutestamentliche Wissenschaft 28, 1924, 172 ff.; J. Huskinson, BSR 42, 1974, 68 ff. Taf. 3-6.

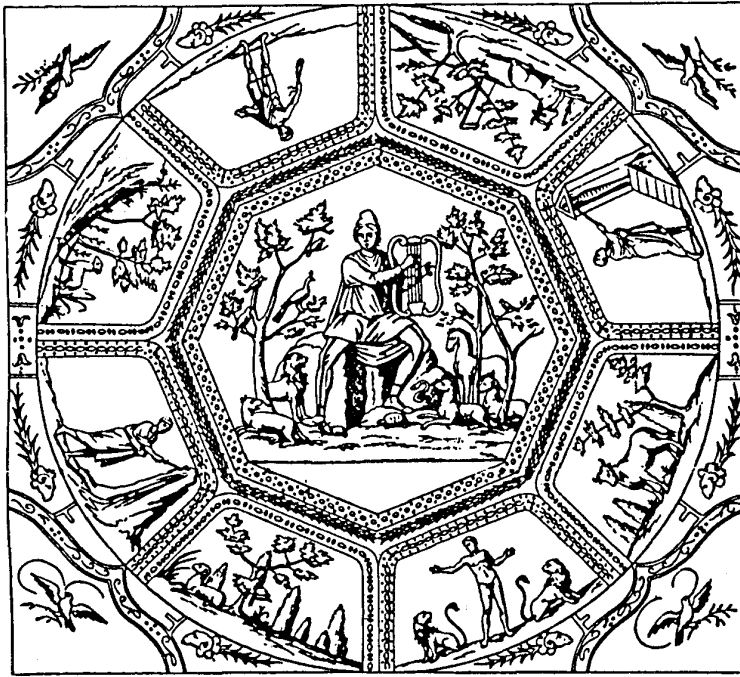


Abb. 4 Frühchristliches Deckengemälde. Rom, Domitilla Katakombe (nach Wilpert)

trapezförmigen Feldern umgeben, von denen jedes zweite eine biblische Darstellung zeigt: David mit der Schleuder, Moses Wasser aus dem Felsen schlagend, Daniel in der Löwengrube sowie als viertes jemanden, der mit einem Stabe eine Mumie in ihrem Totenhouse erweckt. In diesen Darstellungen erkannten Christen gewiß im Verborgenen Christus den Lazarus erweckend. Hier ist es vielleicht angebracht, an eine Stelle in den 'Scriptores Historiae Augustae' XVIII 28,2 zu erinnern, in der es heißt, Severus Alexander habe in seinem Lararium Bilder des Orpheus, Abraham und Apollonius von Tyana neben einem Bilde des Christus aufstellen lassen.⁷⁶ Orpheus im mittleren Bildfeld dieses Deckengemäldes der Domitilla-Katakombe ist als dieser eindeutig durch seine thrakische Kopfbedeckung zu bestimmen. Er sitzt, sein Saiteninstrument spielend, unter Bäumen. Die Tiere, die ihn umgeben, wie sie sich am vielfältigsten im Coemeterium der Priscilla-Katakombe wiederholen, sind Schafe, Widder, Stiere, Dromedar, Löwe, Maus, Vögel, darunter der Pfau, Eidechse, Schildkröte und Schlange. In den Coemeterien von SS. Pietro e Marcellino und von S. Callisto ist solche Vielzahl verschiedener Tiere allein auf Schafe beschränkt, was gewiß eindeutiger noch als Gleichnis für Christus als guten Hirten zu verstehen ist. Wie eng die Verwandlung von Heidnischem zu Christlichem sich vollzieht, gibt ein Mosaik von Jenah zu erkennen;⁷⁷ führte in diesem Mosaik der Mann unter den Tieren nicht einen Hirtenstab statt der Leier, würde man ihn ohne weiteres für Orpheus halten.

Unter solchen Darstellungen von Orpheus unter den Tieren zeigt ein Mosaik aus einer christlichen Grabkapelle von Jerusalem, das sich heute im archäologischen Museum von Istanbul befindet, eine auffallende Eigenart. Der sitzenspielende Orpheus im oberen Zweidrittel des Bildfeldes ist nur von wenigen Tieren umgeben. Ihm zu Füßen befinden sich ein Pan mit Syrinx und ein Kentaur. Diese fabelhaften Mischwesen darf man wohl mit J. Huskinson verstehen als Vertreter der noch ungezähmten Natur auf einer Zwischenstufe zwischen Tier und Mensch. Dated wird dieses Mosaik in die erste Hälfte des 6. Jh.⁷⁸

⁷⁶ J. Kollwitz, RAC III (1957) 3, s.v. Christusbild.

⁷⁷ M.C. Chéhab, Mosaïques du Liban (1954) 64 f. Taf. 31.

⁷⁸ P.B. Bagatti, RACrist 28, 1952, 145 ff.; J.B. Friedman, Orpheus in the Middle Ages (1970) 72 ff., 83 ff. 224 Anm. 74 Abb. 15; J. Huskinson, BSR 42, 1974, 72, 89 Nr. 24.

Einige, wohl zehn Riefelsarkophage vom stadtrömischen Typus aus dem 3. und dem beginnenden 4. Jh.⁷⁹ zeigen, getrennt durch Riefelfelder, rechts und links und in der Mitte drei figürliche Reliefs. Ähnlichen Sarkophagen entsprechend sind in den beiden äußersten Feldern Bildnisfiguren einer Frau und eines Mannes dargestellt, gewiß die Verstorbenen, denen dieser Sarkophag bestimmt war. Das Mittelfeld zeigt großfigurig einen Leierspieler mit Tieren, zumeist einem Schaf, gelegentlich überdies einen Greif (Taf. 12,3). Ganz abgesehen davon, daß unter stadtrömischen mythologischen Sarkophagen Orpheussarkophage nicht vorkommen, geht man gewiß nicht fehl, in dem Saitenspieler dieses Mittelbilds Christus in Gestalt des Orpheus zu sehen. Es handelt sich also bei diesen Riefelsarkophagen um christliche Sarkophage, die sich als solche verbergen unter heidnischem Gleichnis.⁸⁰ Im Frühchristlichen wird also Orpheus als Gleichnis gutgeheißen.

IV.

Auf dem langen Weg durch das *christliche Mittelalter* läßt die Gestalt des Orpheus langsamer als bisher sich begleiten. Naheliegender war es, Christi Niederfahren zur Hölle mit des Orpheus Hinabsteigen in den Hades zu vergleichen. Wie Orpheus aus der Unterwelt Eurydike heraufholte, so erlöste Christus die menschliche Natur aus der Hölle. "Dic allegorice quod Orpheus, filius solis, est Christus, filius dei ... Orpheus Christus in infernum personaliter voluit descendere, et sic uxorem suam id est humanam naturam rehabuit, ipsamque de nebrarum ereptam ad superos secum ducit" (Pierre Bersuire). In einem Hymnus auf das Kreuzmysterium des 12. Jahrhunderts lautet dies: "Hat die Braut aus tiefstem Schlunde unser Orpheus sich erkämpft."⁸¹ Wie Orpheus durch sein Saitenspiel die Freigabe der Eurydike aus dem Hades erwirkte, so erlöste Christus durch seinen Tod am Kreuze die menschliche Natur aus der Sündhaftigkeit. In diesem Sinne werden im Ovide moralisé Kreuz und Harfe miteinander verglichen.⁸² Christus gilt als der wahre Orpheus. Im Biblischen geht der Vergleich noch weiter: Wie Eurydike beim Blumensammeln von der Schlange gebissen wurde, so wurde Eva im Paradies von der Schlange dazu verführt, vom verbotenen Baum die Frucht anzunehmen (Pierre Bersuire). Bereits Arnulf von Orleans scheint in seinem Kommentar zu Ovids Metamorphosen die Schlange, die Eurydike in die Ferse biß, mit dem Satan gleichgesetzt zu haben, worin Giovanni del Virgilio und Pierre Bersuire ihm folgten. Demgemäß wird man später in illustrierten Ovid - Ausgaben sehen, wie die Schlange, welche Eurydike in die Ferse beißt, als eine Art Teufel dargestellt wird.⁸³

Vergil, Ovid und vor allem Boethius bilden die Voraussetzungen für die Nachwirkung der Gestalt des Orpheus im Mittelalter. Als früheste Übersetzung der 'Consolationes Philosophiae' des Boethius ist diejenige des Königs Alfred ins Angelsächsische bekannt und alsbald folgt eine sehr freie Übersetzung ins Deutsche durch Notker Labeo/Teutonicus;⁸⁴ da dem Orpheus die Götter des Himmels nicht gnädig waren, stieg er zu denen der Hölle hinab. Zu den frühesten Ovid-

⁷⁹ W. Deichmann - C. Bovini - H. Brandenburg, Repertorium der christlichen Sarkophage. Rom und Ostia (1967) 64 Nr. 70; 429 f. Nr. 1022 Taf. 22. 164; J. Wilpert, I sarcofagi cristiani antichi II (1932) 351 Taf. 256,6; G. Koch - H. Sichtermann, Römische Sarkophage (1982) 172; G. Pesce, Sarcofagi Romani di Sardegna (1957) 102 f. Nr. 57 Abb. 113 f.; D. Vaglieri, NSc 35, 1910, 96 f. Abb. 3 f.

⁸⁰ Ausgelassen wurden: Ein Gemälde in der Synagoge von Dura-Europos, weil es anscheinend noch immer fraglich ist, ob in diesem Bilde mit der Darstellung eines Lautenspielers unter Tieren möglicherweise Orpheus oder vielmehr David gemeint sei; H. Stern a.O. (s.o. Anm. 69); ders., JWCI 21, 1958, 1 ff. Taf. 1. Ein Siegelzylinder oder Amulett in Berlin, ehem. Kaiser Friedrich Museum, das einen Gekreuzigten zeigt mit der Inschrift ΟΡΦΕΟC ΒΑΚΚΙΚΟC. Nach R. Zahn ist das Stück "höchstwahrscheinlich eine Fälschung". O. Wulff, Altchristliche Bildwerke (der Berliner Museen) (1909) 234 Nr. 1146 Taf. 56, hier bezeichnet als Siegelstein, Eisenstein und datiert 3.-4. Jh.; Guthrie 265 f. Abb. 19; J. Reil u. R. Zahn, Angelos 2, 1926, 62 ff. Taf. 5; O. Kern, Gnomon 11, 1935, 476; Friedman 59 A Abb. 8.

⁸¹ F. Wolters, Hymnen und Sequenzen. Übertragungen aus den lateinischen Dichtern der Kirche vom vierten bis fünfzehnten Jahrhunderts (1914) 154 ff.; H. Rahner, Griechische Mythen in christlicher Deutung (1957) 65 f.

⁸² U.a. auch bei Baltasar Gracián, Agudeza y arte de ingenio (1648) LIX.

⁸³ J.B. Friedman, Orpheus in the Middle Ages (1970) 182 f. Abb. 31 f.

⁸⁴ Notkers des Deutschen Werke, hrsg. E.H. Sehrst u. T. Stark II (1935) 243.

Kommentaren, in denen eine Nachwirkung des Orpheus sich verfolgen läßt, zählen die 'Allegoriae super Ovidii Metamorphosin' des Arnulf von Orleans und die 'Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata' des Pierre Bersuire.

Der antike Mythos wird im Mittelalter zum Träger gelehrter Gehalte und sittlicher Auslegungen unter vielfach wechselnder Auffassung des Schrifttums. "Das führt dazu, daß die Allegorie zur Grundlage aller Textinterpretation überhaupt wird. Hierin wurzelt alles das, was man als mittelalterlichen Allegorismus bezeichnen kann. Er äußert sich in der "Moralisierung" auch des Ovid." (E.R. Curtius).⁸⁵ Dem Remigius von Auxerre, dem Humanisten der zuendegehenden karolingischen Renaissance, gilt Orpheus als Sinnbild dessen, der zu seinem Unglück durch Irdisches auf seinem Weg zum Himmlischen sich ablenken ließ,⁸⁶ während er im Irdischen die Menschen aus der Wildheit zu zivilisiertem Leben leitete. Dementsprechend gilt Orpheus in 'De nummo' des Theoderich von St. Trond, entgegen der Macht des Geldes seiner Zeit, als das Muster für die Allmacht der virtus, labor und studium, durch welche Gemeinschaft sich bildet. In diesem Orpheus-Abschnitt läßt Theoderich von St. Trond den Orpheus auf seinem Wege zum Hades stufenweise die Sünden und deren angemessene Strafen kennenlernen. Den sieben Saiten von Orpheus Leier entsprechen die sieben Tugenden.⁸⁷ Arnulf von Orleans versteht den Mythos von Orpheus als Widerstreit von Tugend und Laster. Durch den Schlangen/Satansbiß ist Eurydike dem Laster verfallen. Als Orpheus sie aus ihrer Verfallenheit wieder heraufholen will, verliert er sie abermals, weil er unvernünftig zum Lasterhaften zurück blickte. Wiederum versucht Orpheus Eurydike aus ihrer Verfallenheit herauszuholen und wiederum stellt sich der Höllenhund Cerberus ihm entgegen. Nun allein geblieben steigt Orpheus ins Gebirge hinauf und besänftigt durch seinen Gesang, seine Predigt, die wilden Tiere, was Rettung des Menschseins bedeutet. Nach Giovanni del Virgilio, der um 1325, also bereits spätmittelalterlich, seine allegorischen Erläuterungen zu Ovids Metamorphosen schrieb, hat Orpheus nach sündhafter Versuchung sich wieder hinaufgewandt zu Gott, hat von Frauen sich abgewandt und ist Mönch geworden.⁸⁸

Solche sittlichen Auslegungen des Orpheus-Mythos sollten nicht allein im Bereich der Gelehrsamkeit verbleiben, sondern sie sollten Heranwachsende unterrichten. Remigius von Auxerre dachte bei seinem Kommentar zu Boethius ausdrücklich an Schulgebrauch. Walter von Speyer (984) und Froumund von Tegernsee (um 1003-1008) berichten, daß man die Lektüre von Geschichten wie derjenigen von Orpheus und Eurydike an den Anfang des Studiums stellte.⁸⁹ Bei solchen Aneignungen des Orpheus-Mythos konnte es natürlich nicht fehlen an Widersprüchen gegen Heidnisches. So verwirft der schwäbische Mönch Emerich von Ellwangen (Mitte 9. Jh.) Orpheus als Werkzeug der Hölle.⁹⁰ Nicht allein der Belehrung sondern auch der Unterhaltung, der delectatio, diente die Nachfolge des Orpheus im Mittelalter. Bereits König Alfred vermochte in seiner Übersetzung des Boethius ins Angelsächsische durch dichterische Eingebung im Orpheus-Mythos allgemein Menschliches in den Vordergrund zu rücken, indem er durch eigene Einfälle das Überlieferte ergänzte und belebte.

Dem deutschen Dichter des Hochmittelalters Gottfried von Straßburg war Orpheus nicht unbekannt; in seinem Epos 'Tristan und Isolde' (um 1210), in Vers 4786 ff. gilt ihm Orpheus als Vorbild, von der Schwertleite des Tristan im Gesang kundzutun. Nur beispielhaft wird damals in den Carmina Burana Orpheus erwähnt. So erinnert Philipp der Kanzler (gest. 1236) in zwei seiner Satiren an Orpheus als Vorbild für ein Verhalten zu Vorgesetzten, indem man es mache wie Orpheus vor Pluto, durch Schmeicheleien das Ohr eines hohen Herren zu betören.⁹¹

⁸⁵ E.R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter (1965) 211. 213 Anm. 1.

⁸⁶ K. Heitmann, ArchKulturgesch 45, 1963, 253 ff. 274.

⁸⁷ K. Heitmann, RomanistJb 14, 1963, 60 ff.; Friedman a.O. 164 ff.

⁸⁸ Friedman a.O. 122 ff.

⁸⁹ K. Heitmann, RomanistJb 14, 1963, 45.

⁹⁰ Heitmann, Orpheus 261 m. Anm. 50.

⁹¹ Carmina Burana (dtv 1979) Nr. 131 a, 2,5; Nr. 189, 3^b, 10.

In das späte Mittelalter voranrückend drängt sich wohl zunächst die Frage auf, was aus der italienischen Dichtung des 14. Jahrhunderts über Orpheus sich ermitteln lasse. In Dantes 'Göttlicher Komödie' wird Orpheus nur einmal, Inferno IV 140, genannt unter den berühmten Geistern des Elysium. In seinem 'Il Convivio' II 1, 8 spricht Dante von der Auslegung von Schriften, einer wörtlichen oder einer allegorischen. Allegorische Auslegung bedeutet ihm, der Sinn "verbirgt sich unter dem Mantel dieser Erzählung und stellt eine Wahrheit dar, die unter dem Mantel einer schönen Lüge sich verbirgt." Als Beispiel dient ihm, nach Ovid, Orpheus. Daß dieser durch das Spiel seiner Kithara Tiere zähmte sowie Bäume und Steine gefügig machte, solle bedeuten, ein weiser Mann erweiche mit dem Instrument seiner Stimme harte Herzen und bewirke, daß seinem Willen all die gefügig werden, die ein Leben ohne Wissenschaft und Kunst führen.⁹² Petrarca nennt Orpheus einen theologischen Dichter und einen der besten unter ihnen, weil keiner besser dichten konnte als Homer und Orpheus, mit dieser Beurteilung auf Augustinus bezugnehmend. In der Schrift 'Il mio secreto' läßt Petrarca im Dialog durch Augustinus sich dringend mahnen, er möge nicht wie Orpheus aus der Unterwelt herausgehend und sich umsehend die wiedergewonnene Eurydike verlieren, er möge vielmehr mit äußerster Achtsamkeit jegliche Dinge fliehen, die sein Gemüt zurückwenden könnten zu vergangenen Liebesneigungen. Dies sei sein, des Augustinus höchster Rat. In Gedichten preist wiederum Petrarca Orpheus als Dichter, hier zusammen mit Homer und Vergil. In einem anderen Gedicht nimmt Petrarca Bezug auf den Orpheus - Mythos, er möchte Laura wieder aus dem Tode zurückgewinnen wie Orpheus seine Eurydike. Ähnlich erinnert sich Petrarca im IV. Gedicht der Trionfi an Orpheus: "vidi colui chi sola Euridice ama, E lei segue all'inferno, e per lei morto, Con la lingua già fredda la richiama" ("und während ich mich umsah ... ersah ich den, der Eurydices junge Gestalt im Orcus suchte, dort, zerrissen, sie noch im Tode rief mit kalter Zunge").⁹³ Boccaccio berichtet in seiner 'Genealogia deorum gentilium' (V 12), verfaßt zwischen 1363 und 1373, zumeist Überliefertes, worin er nicht nur dem Ovid sondern auch vielen anderen antiken Schriftstellern folgt. Die Leier gilt dem Boccaccio als Geschenk des Hermes, der sie erfand. Das abgeschlagene Haupt des Orpheus, das nach Lesbos geschwemmt wurde, wollte eine Schlange fressen; Apollon, des Orpheus Vater, wehrte dies ab, indem er die Schlange in einen Stein verwandelte. Überliefertes versteht Boccaccio vielfach moralisch und allegorisch. So gilt ihm die in Stein verwandelte Schlange als Allegorie der Zeit, die überdauert wurde von der Poesie, der Gabe des Apollon.⁹⁴ Coluccio Salutati (gestorben 1400), ein Verehrer und Nachfolger von Petrarca und Boccaccio, sammelte antikes Schrifttum und verfaßte auf dieses gestützt philosophische Abhandlungen, unter anderen 'De laboribus Herculis', bei seinem Tode unvollendet geblieben. Im vierten Buch dieser Schrift beschreibt er überlieferungskritisch und allegorisch sehr weitschweifig des Orpheus als eines Dichtertheologen Abstieg in die Unterwelt, um im Werk der Aphrodite Eurydike zurückzugewinnen,⁹⁵ nicht wie Hercules der virtus sondern der voluptas folgend unter der verderblichen, verweichlichenden Macht der Musik. Der Zeitgenosse in Frankreich Guillaume de Machault (um 1300 - 1377), zumeist bekannt als hervorragender Musiker, "Meilenstein in der Musikgeschichte", weniger als Dichter, erhob Orpheus "zum Muster des von seiner Dame getrennten, doch unbeirrt hoffenden Liebhabers".⁹⁶

Vornehmlich der Unterhaltung ritterlicher Gesellschaft möchte die Dichtung eines Engländers 'Sir Orfeo' dienen, geschrieben um 1325 als erste selbständige Orpheus - Dichtung auf englischem

⁹² J. Wilhelm, *Medium Aevum Romanicum* 32, 1963, 397 ff.; Friedman a.O. 225; Dantes Gastmahl. Übersetzt und erklärt mit einer Einführung von C. Sauter (1911) 143; (1965) 50.

⁹³ Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi e Poesie latine* (La Letteratura Italiana. Storia e Testi (o.J.). Le Rime CLXXXVII. CCCXXXII; Trionfi IV. 13 ff; ders. *Prose* (La Letteratura) a.O. (1955) 675. 1/2; Francesco Petrarca, *Das lyrische Werk*. Deutsch von B. Geiger (1958) 528.

⁹⁴ Heitmann, *Orpheus* 278; Friedman a.O. 136 ff.

⁹⁵ Heitmann, *Orpheus* 209, 278 f.; Friedman a.O. 136 ff., bes. 142 ff.

⁹⁶ *Oeuvres de Guillaume de Machault*, hrsg. Hoepffner III (1921) 80 ff.; Heitmann, *Orpheus* 265; A. Machabey, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* VIII (1960) 1392 ff.

Boden.⁹⁷ Zum König Orfeo von Winchester, womit Thrakien verfremdet wurde, ist Orpheus geworden. Seine Frau Heurodis, unter einem Fruchtbaume schlafend, wird vom Feenkönig aufgesucht, mitgenommen, dann dem Orfeo zurückgegeben und abermals entführt. Nachdem Orfeo vor dem Feenkönig und der Feenkönigin gesungen hat, werden Orfeo und Heurodis aus dem Feenland entlassen und kehren zurück in das Schloß des Sir Orfeo. In seiner *Sir Orfeo* - Dichtung verwendet der Anonymos nur entfernt und verfremdend dasjenige, was durch Vergil, Ovid und Boethius an ursprünglichem Sagengut überliefert wurde; er verwandelt dies in eine zeitgemäße Romanze. Aus dem verliebten Aristaios ist bei ihm ein Feenkönig geworden und aus dem Hades ein phantastisches Feenreich.

Aus dem folgenden Jahrhundert sind nochmals zwei englische Dichter zu nennen. In seiner Dichtung *'Fall of Princes'*, um 1450, versteht John Lydgate den Orpheus vornehmlich als melodischen Harfenspieler und in diesem Sinne nennt er ihn gelegentlich zusammen mit David, eine Verbindung, die dem Autor aus alter Überlieferung bekannt sein dürfte. Hauptsächlich dient John Lydgate die Orpheus - Geschichte als Beispiel für Treulosigkeit von Frauen und für Übel der Ehe. Illustrationen zu seiner Dichtung zeigen einmal Orpheus als Harfenspieler stehend vor einer üppig gekleideten vornehmen Dame, diese sitzend und mit gesuchten Gebärden von Händen und Haupt die erforderliche Bewunderung mimend, ein andermal Orpheus zu Boden gefallen, *'Fall of Princes'*, und von drei gesellschaftlich gekleideten Frauen mit Stöcken, die an Spindeln erinnern, niedergestoßen.⁹⁸

'Orpheus und Eurydike' von Robert Henryson ist ähnlich wie *'Sir Orfeo'* weitgehend eine zeitgemäße Verfremdung des Mythos. Orpheus ist ein König, der ein Parlament neben sich hat. Er wird geliebt von der Königin von Thrakien, Eurydike. Sie heiratet ihn und macht ihn zu ihrem Herrn. Beider Glück ist von kurzer Dauer. Eurydike, vor Aristaeus fliehend, wird von der Schlange gebissen und von der Feenkönigin Proserpina in deren Reich aufgenommen. Auf der Suche nach Eurydike irrt Orpheus durch die Sphären, bis er in einer von diesen Venus seine Ehrfurcht erweisen kann und nunmehr durch vielerlei Beschwerden zu Pluto und Proserpina gelangt und vor ihnen spielt. Die Herrscher des Feenreiches sind umgeben von einer Gruppe geschichtlicher Herrscherpersönlichkeiten, unter denen Hektor, Kroisos, Saul und Iulius Caesar genannt werden. Herkömmlich wird Eurydike dem Orpheus zurückgegeben, aber sich umblickend verliert er sie wieder. Er scheitert durch die Gefährdung irdischer Liebe. Es folgt ein langer Abschnitt als die Moral von der Geschichte. Man hat dieser Dichtung von Henryson den Vorwurf der Vergewaltigung einer schönen Sage gemacht.⁹⁹

In der bildenden Kunst des Mittelalters ist anscheinend an Darstellungen des Orpheus wenig vorhanden, zumal im Bildwerk schwerlich allegorische Deutungen oder moralische Belehrungen zu erwarten sind. Es gibt allerdings, wenn man so will, in der gotischen Kirchenskulptur einen allegorischen Anti - Orpheus, den Esel mit dem Saitenspiel. In den *Consolationes* des Boethius, I 8, liest man: "Empfindest du dies und dringt es in dein Herz ein? Oder geht es dir wie im Sprichwort: Der Esel mit der Lyra?". Es war wohl der Hinweis auf kreatürliche Unzulänglichkeit, auf Verstocktheit und Tumbheit gegenüber Heilswahrheiten und Philosophie, welche diese Fabel im Mittelalter so beliebt machte.¹⁰⁰ Unter plastischen Bildwerken des Mittelalters ist dem Verfasser nur eines bekannt, mit dem höchstwahrscheinlich Orpheus gemeint sein dürfte. An einem Kapitell der Johannes - Kapelle der Kathedrale St. Pierre zu Genf erkennt man einen sitzenden Jüngling, der ein Saiteninstrument spielt und von Vögeln umgeben ist.¹⁰¹ Es ist vielleicht nur eine Bilderfindung ohne tiefere Bedeutung. Ob überdies mit dem plastischen Bildwerk eines Harfenspielers mit einem Vogel ihm gegenüber in der Kirche Saint - Aignan zu Torsoc ebenfalls

⁹⁷ J. Wirl, *Orpheus in der englischen Literatur*, in: *Wiener Beiträge zur englischen Philologie* (1913) 15. 18 ff.; Friedman a.O. 175 ff.

⁹⁸ John Lydgate, *The Fall of Princes I*, hrsg. H. Berger (1923) 162 ff.; Friedman a.O. 170 f. Abb. 24 f.

⁹⁹ *The Poems and Fables of Robert Henryson*, hrsg. H. Wood (1928); R. Henryson, *Poems*, hrsg. Ch. Eliot (1974) 108 ff.; *The Poems of Robert Henryson*, hrsg. D. Fox (1981) 132 ff.; Wirl a.O. 26 ff.; Friedman a.O. 195 ff.

¹⁰⁰ M. Wegner, *Der Cicerone* 1949, 133 ff.

¹⁰¹ Abgebildet als Titelblatt bei G. Bräklin-Gersuny, *Orpheus, der Logos-Träger* (1975).

Orpheus gemeint ist, erschien ohne Kenntnis des Genfer Kapitells fraglich.¹⁰² Aus schriftlicher Überlieferung allein erfährt man von einem Bildteppich der Adele, der Frau des Etienne de Blois (1060-1137), daß an ihm unter biblischen und trojanischen Geschichten, unter vielerlei Gestalten auch Orpheus und Eurydike dargestellt wären.¹⁰³ Anschauliches ist vorhanden in einigen Codices.¹⁰⁴ Beachtung verdient ein Blatt aus dem Manuskript des Albericus, 'De deorum imaginibus libellus' im Vatikan MS Reg. Lat. 1290 aus der Zeit um 1420.¹⁰⁵ Orpheus sieht man beherrschend in der Bildmitte; statt der Harfe spielt er das mittelalterliche Saiteninstrument Rebek. Er wendet sich nach links, wo ein paar Tiere seinem Saitenspiel lauschen und ungewöhnlicherweise Bäume und Berge vom Saitenspiel bezaubert zu Orpheus sich hinüberneigen. Rechts im Bildfeld wird Eurydike von zwei Teufeln aus der Unterwelt/Hölle herausgeführt.

Auf welche Art im Spätmittelalter Orpheus und Eurydike aufgefaßt oder eingebildet werden, wurde bereits oben an zwei Miniaturen zu Lydgate's 'Fall of Princes' erkundet. Auf ähnliche Weise in eine gegenwärtige Welt und Gesellschaft versetzt werden Orpheus und Eurydike in niederländischen Miniaturen zum Manuskript der Christine de Pisan, 'Letters of Orthea to Hector', eine in Erlangen aus dem 15. Jahrhundert, die andere in Brüssel, Bibliothèque Royal 19392,73v von 1461. In der Erlanger Miniatur, Universitätsbibliothek MS 2361,89v,¹⁰⁶ sieht man in weiter Landschaft, wie sie niederländischen Gemälden dieser Zeit entspricht, mit einem Schloß im Hintergrund. Weit links vor einem dunklen Tor, wohl dem Tor des Hades, Orpheus ganz allein stehen, ritterlich gekleidet und die Harfe spielend. Vielerlei Tiere, weniger lauschend, als vielmehr in tierischem Verhalten, befinden sich vor ihm. Rechts im Bildfeld, durch eine Art Hügelabhang von der Orpheus - Szene abgesondert, sieht man, vom Drachen gebissen, im Tode hingestreckt, Eurydike. Neben ihr steht in Kleidung eines Landmannes Aristaeus, mit erschrockener Gebärde zu der Toten niederschauend. Wirkt diese Darstellung etwas ländlich, so ist die Miniatur der Brüsseler Handschrift höfischer aufgefasst. Riesenhaft aufgerissen ist der Höllenrachen eines Unwesens mit spitzen Zähnen einem Walfisch ähnelnd, mit Teufeln im Rachen und mit zwei ausgelassenen Teufeln außen auf dem Haupt. Aus dieser Wildnis tritt Eurydike höfisch gekleidet und anmutig in der Gebärde heraus und schreitet dem harfenspielenden Orpheus entgegen. In einer zweiten Gruppe dieser beiden rechts im Bilde folgt Eurydike dem voranschreitendem harfespielenden Orpheus, an dem man erkennt, wie er sich umsieht. In diesen beiden Miniaturen haben deren Maler die Überlieferung von Orpheus sich zeitgemäß angeeignet." Wie selbstverständlich formte das Mittelalter die klassischen Stoffe auf die eigenen Gegebenheiten und dem eigenen Geist entsprechend um. Ein großer Teil der Mythenformierung jener Zeit beruht in diesem Sinne auf Anverwandlung".¹⁰⁷

Vergleichbar wie Darstellungen von Orpheus unter den Tieren in der Römerzeit sich häuften, so gab es im Mittelalter eine ansehnliche Zahl von illustrierten Ovid-Ausgaben, in denen vor allem Bilder von Orpheus und Eurydike auffallend häufig wiederkehren, weil diese als Leidenschaft und Versündigung, Himmel und Hölle auszudeuten und moralisierend zu verstehen waren. Der Orpheus-Holzschnitt einer Ovid Ausgabe in Brügge vom Jahre 1484¹⁰⁸ faßt aus der überlieferten Sage mehrere Vorgänge in einem Bild zusammen (Abb. 5). In der Mitte und im Vordergrund sieht man Orpheus sitzen, zeitgemäß als Jüngling gekleidet, eine riesengroße Harfe spielend. In einem Garten, auf dessen Ummauerung Orpheus sitzt, wandelt Eurydike als stattliche Dame, erschreckt

¹⁰² F. George, *Les Eglises de France Charante* (1933) 259 o. Abb.

¹⁰³ Baudri de Bourgueil (L. Deslisle, Ed. du Poème 1871), *Oeuvres poétiques*, hrsg. P. Abrahams (1926) 202; s.a. L. Roblot-Delondre, RA 5.S.,7 1918, 143.

¹⁰⁴ Friedman a.O. 146 ff. Abb. 20 ff.

¹⁰⁵ Friedman a.O. Abb. 23; H. Liebschütz, *Fulgentius Metaforales*, Studien der Bibliothek Warburg 4, 1926, Taf. 24 Abb. 41.

¹⁰⁶ Friedman a.O. Abb. 26 f.

¹⁰⁷ K. Heitmann, *RomanistJb* 14, 1963, 57.

¹⁰⁸ M.D. Henkel, *VortrBiblWarburg* 6, 1926-27, 63 f. Abb. 3; K. Ziegler, *Orpheus in der Renaissance und Neuzeit*, in: *Festschrift O. Schmitt* (1950) 244 Abb. 3.

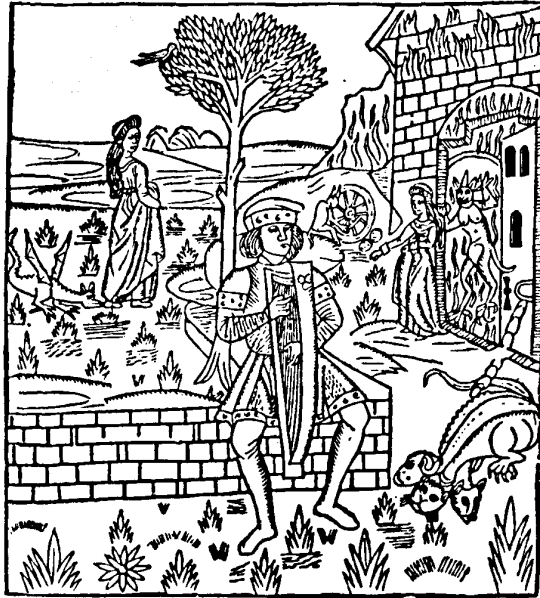


Abb. 5 Ovid-Ausgabe. Brücke 1484 (nach Henkel).

sich umblickend zu einem Drachen, der heranschleicht und sie in die Ferse beißt. Am rechten Bildrand erkennt man das mächtige Burgtor der flammenden Hölle. Aus dem Höllentor ist Eurydike in grüßender Gebärde herausgetreten, hinter ihr ein Gedränge gehörnter Hölleungeister im Torbogen. Angekettet an der Burgmauer ist der dreiköpfige Cerberus, sich an Orpheus heranschleichend. Eine solche knapp zusammenfassende Darstellung der wichtigsten Ereignisse aus der Sage von Orpheus und Eurydike ist einmalig von Erfindung. Auf Abbildung von Orpheus unter den Tieren, in besonderer Hinsicht auf die Vorliebe für Musikausübung im Spätmittelalter gemeint, beschränkt sich die Mehrzahl der Orpheus - Miniaturen in den Ovid Ausgaben.

Es läßt sich zusammenfassend also sagen, daß im Mittelalter die Erinnerung an Orpheus keineswegs verloren ging. Wie einst in frühchristlicher Zeit wird er in erster Linie auf Christliches bezogen. "Christus ist der göttliche Orpheus. Seine Leier ist das Kreuzesholz. Er zieht durch seinen Gesang die menschliche Natur zu sich. Das ist der Christus musicus des Sedulius, und dahinter steht der orphische Christus des Clemens" (E.R. Curtius).¹⁰⁹ Weniger erzählend, vielmehr in sinnbildlicher und moralisierender Auslegung tritt Orpheus in Erscheinung. Im vorrückenden Spätmittelalter jedoch werden Orpheus und Eurydike, vor allem in der englischen Dichtung für unterhaltende, höfisch-zeitgemäße oder feenhafte Romanzen verfremdet. Aber Darstellungen, die nur Bildwerk, nur Kunstwerk sein wollen, wie später, fehlen noch gänzlich, abgesehen von den zahlreichen Bildbeigaben zu belehrenden Schriftwerken.

Zeitfolge des erwähnten mittelalterlichen Schrifttums

- 849-901 König Alfred d. Gr., Übertragung von Boethius, *Consolationes Philosophiae*, mit Kommentar
- 841-908 Remigius von Auxerre, Kommentar zu Boethius
- + 1107 Theoderich (Thierry) von St. Trond, *De nummo*
- 952-1022 Notker der Deutsche, Übertragung des Boethius
- um 1093 - nach 1160 Hugo Primas von Orleans
- 12. Jh. Anonymus, Hymnus auf das Kreuzmysterium
- 2. H. 12. Jh. Arnulf von Orleans, *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*
- 1265-1321 Dante
- um 1300-1377 Guillaume de Machault

¹⁰⁹ Curtius (a.O. Anm. 5) 251.

um 1325 Sir Orfeo geschrieben
 1304-1374 Petrarca
 1313-1375 Boccaccio, Genealogia deorum
 1316-1328 Ovide moralisé (von einem Franziskaner)
 1342 Pierre Bersuire (+ 1362), Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata
 1330-1406 Salutati, de laboribus Herculis
 1363-1451 Christine de Pisan
 um 1420 Albericus, de deorum imaginibus libelli XVIII
 um 1430 - um 1500 Henryson, Orpheus and Eurydike
 um 1450 Lydgate, Fall of Princes

V.

Als ein bewußtes Wiederaufleben, nicht allein als ein Zurückgreifen auf Lehrbares und Überlieferbares, folgte die *Renaissance* auf das Mittelalter. Bei dieser Wiederbelebung nach der Spätzeit des Mittelalters, um die es vor allem als eine Erneuerung ging, ist doch zu erkennen, oftmals nur an Beiläufigem, wie gut man die Überlieferung aus dem griechischen Altertum kannte. Es gibt, zumindest aus der Spätzeit, bereits mythologische Handbücher wie diejenigen des Geraldus (1547) und des Comes (1568). Wenn im Buch vom Hofmann des Baldassare Castiglione (1478-1529) ein Streitgespräch stattfindet über Wert oder Unwert der Frauen, dann stürzt am Ende des Gesprächs die Frau sich auf den Frauenfeind Signor Gasparo "come le Baccanti d'Orfeo".¹¹⁰

In der Frührenaissance, damals besonders in Florenz im Mediceerkreis, wird Orpheus gemäß seiner Überlieferung aus dem Altertum wieder aufgerufen. Der Humanist und Platoniker Cristoforo Landino (1424-1492) sah in Orpheus den Begründer gesitteten Lebens, der durch sein dolce parlare die Menschenwesen aus ursprünglicher Triebhaftigkeit und Wildheit zur vita civile und humanitas geführt habe,¹¹¹ Orpheus als menschliche Natur, Eurydike als vernunftbegabte Seele und Aristaios als virtus versinnbildlicht.

Marsilio Ficino (1433-1499), der Lehrer an der platonischen Akademie, übersetzte außer Platon und Plotin auch die 'Hymnen des Orpheus' sowie die 'Argonautica', die für Dichtungen des Orpheus gehalten wurden. "Vor einigen Tagen", schrieb er an Cosimo de Medici, "sang ich den Hymnus des göttlichen Orpheus, in dem er den Kosmos, d.h. das Weltall, besang, um mein Gemüt zu erheitern, mit musikalischen Modulationen zur Leier".¹¹² Niemandem in der Renaissance galt Orpheus so viel wie Marsilio Ficino; man hielt diesen für einen wiedererstandenen Orpheus. Pico della Mirandola (1463-1494) unternahm eine Auslegung der 'Hymnen des Orpheus', bei der ihm daran gelegen war, aus den Verstecken der Fabeln den verborgenen Sinn der geheimen Philosophie herauszusuchen. "So hat auch Orpheus die Geheimnisse seiner Lehren unter der Fülle von Fabeln verborgen und im poetischen Gewande versteckt". Nach Kunde von Orpheus sei Amor aus dem Schoß des Chaos, seno del Chaos, geboren, wobei Chaos nichts anderes bedeutet als die Materie, voll von allen Formen, jedoch verworren und unvollkommen.¹¹³

Hielten sich die Florentiner Gelehrten zumeist ausschließlich an die Lehre des Orpheus, so wird in der Dichtung seine Gestalt als mythischer Kitharöde wieder belebt. Dem Humanisten Leonardo

¹¹⁰ B. Castiglione, Il Libro del Cortegiano II. Buch XCVI, La Letteratura Italiana, Storia e Testi 27 (1960) 200; auch orphische Schriften werden beiläufig erwähnt im III. Buch XIV, a.O. 219.

¹¹¹ Ähnlich verstehen ihre Aufgabe die Vorsteher der Pädagogischen Provinz in Goethes Wilhelm Meisters Wanderjahre, II. Buch, 1. Kap.: "Bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Bildung, alles andere schließt sich daran an und wird dadurch vermittelt".

¹¹² Briefe aus dem Mediceerkreis aus Marsilio Ficino's Epistolarium, übers. K. v. Montoriola (1926) 31; A. Buck, Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance (1961) 16 ff.

¹¹³ G. Pico della Mirandola, De nominis dignitate, Heptaplu. De ente et uno. Hrsg. E. Garin (1942) 504. 518; Giovanni Pico della Mirandola, Die Würde des Menschen. Hrsg. H.W. Rüssel (o.J.) 12. 23. 99 f.

Bruni (1369-1444) gilt Orpheus als ein Beispiel für den vom "furor poeticus" inspirierten Dichter".¹¹⁴

Poliziano (1454-1494) bekam 1471 als siebzehnjähriger Jüngling den Auftrag, für eine Festlichkeit in Mantua ein Schau- und Gesangsstück nach Art eines herkömmlichen Mysterienspiels zu dichten, 'La festa di Orfeo' oder in zweiter Fassung 'Orphei Tragedia', was ihm in zwei Tagen gelang. Die Fabel, wie sie durch Vergil und Ovid überliefert war, bildet den roten Faden des Stückes, das in der zweiten Fassung formvoll in fünf Akte gegliedert ist: Actus Primus. Pastorius (Liebesverlangen des Hirten Aristaios), Secundus: Nymphas habet (Klage der Nymphen um den Tod der Eurydike), Tertius: Heroicus (Orpheus erfährt den Tod der Eurydike), Quartus: Necromanticus (Orpheus vor Pluto und Proserpina und Eurydike wieder verlierend), Ultimus: Bacchanalis (Orpheus von Mänaden getötet). Ein Vorspruch von Merkur geht den fünf Akten voran; das Finale bildet ein Gesang der Bacchantinnen zu einem Opfer, mit dem sie Bacchus dienen; ein eigenwilliges Anliegen des Poliziano. In seinem ersten Auftreten ehrt Orpheus mit (ausnahmsweise) lateinischen Versen den Mantuaner Kardinal zum festlich-gesellschaftlichen Empfang. Die Fabel vom verliebten Verfolger der Eurydike, von deren Tod durch Schlangenbiß, von Rückkehr des Orpheus aus dem Tartarus und seiner Klage sowie von seinem Tode sind für Poliziano nur das Gerüst, an dem er Auftritte und Ausstattung, wechselnde Versmaße und stimmungsvollen Gesang kunstvoll schmückend ranken läßt. "So wurde Orpheus ... zu neuem Leben erweckt, so wurde er zum Herold der Renaissance. Die Auflagen wurden immer zahlreicher; Orfeo drang von den Höfen bis zu den Bauern aufs Land."¹¹⁵ "Der Untergang des allbezwingenden griechischen Sängers, ein tief tragischer Mythos, ist hier, nicht was das Ereignis, wohl aber was den Geist betrifft, in ein heiteres, ja bis zur Frechheit ausgelassenes Festspiel verwandelt."¹¹⁶ Nur anmerkungsweise sei verzeichnet, daß ein Jahrhundert später, 1582, Vincenzo Galilei (um 1520-1591) in seinem 'Dialogo della musica antica e della moderna' nicht unterläßt, an den griechischen Kitharöden zu erinnern, indem er der gutgestimmten Kithara des Orpheus die schlechtgestimmte Leier des Polyphem gegenüberstellt.¹¹⁷

Bei den französischen Dichtern des 16. Jh. beschränken sich die Erwähnungen des Orpheus meistens auf Belangloses. Wie in England gilt auch hier Orpheus vornehmlich als der Harfenspieler.¹¹⁸ Mehr von Orpheus auszusagen weiß P. Ronsard (1524-1585). Angeregt durch Vergil und Ovid läßt Ronsard den Orpheus seine eigene Geschichte singen. Erst nach seiner Trauer um die verlorene Eurydike nimmt hier Orpheus auf Rat seiner Mutter Kalliope an der Heldenfahrt der Argonauten teil. Auch die Liebe des Orpheus zu Kalais, einem Teilnehmer der Argonautenfahrt, wird hier erwähnt. Sonst findet man bei Ronsard noch häufig Vergleiche mit Orpheus, sie sind jedoch ohne eigenartige Aussagen.¹¹⁹ Nicht unmittelbar Orpheus betreffend ist in diesem Zusammenhang beachtenswert, daß der Landsmann und Altersgenosse von Ronsard, Antoine de Bertrand (+ um 1581), Gedichte von Ronsard vertonte. Darin verwirklichte sich Bestreben und Vorstellung der Renaissance von der Einheit von Poesie und Musik "pour contenter l'oreille."¹²⁰

Im deutschsprachigen Raum der Renaissance vernimmt man im Jahre 1509/11 verächtliche Worte über Orpheus im 'Lob der Torheit' von Erasmus von Rotterdam (1467/1469-1436): "Welche Macht hat jene wilden Menschen der Vorzeit, Wesen wie aus Fels oder Eichenstämme, zur

¹¹⁴ A. Buck a.O. 18.

¹¹⁵ Opere del Poliziano, L'Orfeo e Le Stanze (Heitz Straßburg 1911); A. Poliziano, Rime. Hrsg. N. Sapegno (1967) 105 ff.; F. de Sanctis, Storia della letteratura italiana. Hrsg. L. Russo (1956) 398 ff.; deutsche Übersetzung von L. Sertorius I (1941) 446 ff.

¹¹⁶ K. Vossler, Aus der romanischen Welt III (1942) 84.

¹¹⁷ C.V. Palisca, Musik in Geschichte und Gegenwart IV (1955) 1265 ff.

¹¹⁸ Poètes du XVI^e siècle. Hrsg. A.-M. Schmidt (1953) 327.

¹¹⁹ Oeuvres complètes de Ronsard. Hrsg. H. Vaganay (1923) V 135 ff., IV 318, II 310 ff. u.a.; K. Ziegler in: Festschrift O. Schmitt (1950) 246 f.

¹²⁰ F. Lesure, Musik in Geschichte und Gegenwart I (1949-51) 1813 ff.

staatlichen Gemeinschaft vereint? Was anders als ein schmeichelndes Gaukelspiel? Denn was meint die Sage mit jener Laute des Amphion und des Orpheus?"¹²¹ Dagegen wünscht der deutsche Humanist Conrad Celtis (1459-1508), wie einst Orpheus durch Gesang und Saitenspiel Tiere, sogar Bäume am Berghang, zu rühren vermochte und vor den Pelasgern sang, so möge Phoebus bewirken, daß die Dichtkunst von Italien nach Deutschland komme.¹²² In einem lateinischen Gedicht von Johann Stigel (1515-1562) ist nun Orpheus nach Deutschland gekommen: Um den angeredeten Eustachius Stammadorffer auszuzeichnen, fragt er in einem Distichon, was diesen von Orpheus unterscheide. "Sicher ist dieses: du ziehst Menschen an, jener das Wild".¹²³ Reichhaltiger wird die Rückbesinnung auf Orpheus, seine Wiederentdeckung und Wiederbelebung, in der bildenden Kunst der Renaissance, zunächst und vornehmlich natürlich in Italien. Hier war künstlerische Sinnlichkeit ein fruchtbarer Nährboden für die Wiederentdeckung des Griechischen. Es mag beginnen um 1438 mit einem Auftrag an Luca della Robbia (1400-1482), fünf leer verbliebene Relieffelder des Campanile am Florentiner Dom mit Darstellungen der Sieben Freien Künste zu füllen, wie bereits ein Jahrhundert zuvor in der Planung vorgesehen war. In einem dieser fünf Relieffelder (Taf. 13,1) sieht man Orpheus, die Laute spielend, unter Tieren. Merkwürdigerweise wird in dieser Folge der Sieben Freien Künste die Musik durch Tubalkain¹²⁴ vertreten, während Orpheus gewählt wurde als Vertreter der Rhetorik, der auch die Poesie zugeordnet wurde, indem man die Klangfülle von Gesang und Saitenspiel des Orpheus unterschied von einer bloßen Rhythmik der Musik des Tubalkain. Wie hochgeschätzt Orpheus wurde, der "Heros der Renaissance", wird dem Betrachter vor Augen geführt, wenn er die rechte Seitenkapelle des Domes von Orvieto betritt. Hier sieht man in einer Bildfolge, den neun Musen entsprechend, Dichter aus dem Altertum dargestellt unter Hinzufügung von Dante. Darunter ist Orpheus der älteste, ihm folgt Homer und mit Vergil oder Ovid beginnen die Dichter der Römerzeit. Luca Signorelli (1441-1523)¹²⁵ malte um 1500 für den Dom von Orvieto diese neun berühmten Epiker. Zum Bildnis des Ovid fügte er seitlich noch zwei Medaillons hinzu, als Hinweis auf die Orpheusgeschichte in dessen Metamorphosen, einmal Orpheus mit Violine dem wilden Getümmel der Unterweltsgötter entgegen schreitend und gegenüber Orpheus vor den thronenden Pluto und Proserpina. Geschildert wird die Sage von Orpheus auch von Andrea Mantegna (1431-1506) in der Camara del Sposalizio des Palazzo Reale zu Mantua.¹²⁶ Für die Entstehung dieser Lünettenbilder nimmt man das Jahr 1474 an, weil die Schilderungen von der 'Favola di Orfeo' des Poliziano abhängig sein dürften. In der Folge von drei Grisailen sind dargestellt: Der trauernde Orpheus leierspielend, Orpheus den Kerberos besänftigend und die Tötung des Orpheus durch die Mänaden. Merkwürdig ist ein Gemälde aus der Nachfolge des Giovanni Bellini, das um 1505-1510 gemalt wurde; es stellt nämlich Orpheus zusammen mit Kirke dar. Man hat diese Gegenüberstellung wohl als einen Gegensatz zu verstehen: Orpheus erhob die Tiere zu menschlichen Vernehmen; während Kirke die Menschen zu Tieren erniedrigte.¹²⁷ Selten ist die Darstellung der Tötung des Orpheus, wie beispielsweise eine Zeichnung des Marco Zoppo (1433-1478).¹²⁸ Aus der zuendegehenden italienischen Frührenaissance verdienen noch einige Bildwerke genannt zu werden. Auf Bronzeplaketten des ausgehenden 15. und des beginnenden

¹²¹ Erasmus von Rotterdam, Das Lob der Torheit, dt. von A. Hartmann (1950) 36.

¹²² Summa Poetica, Hrsg. G. Fischer (1967) 678; Lateinische Gedichte deutscher Humanisten. Lat. u. dt., übers. B.C. Schnur (1966) 54 f.

¹²³ Lateinische Gedichte deutscher Humanisten a.O. 400 f.

¹²⁴ L. Planiscig, Luca della Robbia (1940) 31 Taf. 27.

¹²⁵ L. Dussler, Signorelli. Des Meisters Gemälde (1927) 111. 112. 204.

¹²⁶ A.M. Tomassini, RendPontAcc 28, 1954/55, 213 ff.: Visioni di antichità nell'opera del Mantegna; G. Paccagnini, Mantegna. La Camera degli Sposi (1968) 57. 60.

¹²⁷ L. Dussler, Giovanni Bellini (1949) 102 Taf. 150; G.F. Hartlaub, Zauber des Spiegels in der Kunst (1951) 130 f. Abb. 126.

¹²⁸ R. Ruhmer, Marco Zoppo (1966) Abb. 98.

16. Jh., sind zyklisch Vorgänge aus der Orpheussage dargestellt, einmal drei Plaketten, die dem Master of the Orpheus Legend zugeschrieben werden: Orpheus Lyra spielend, Orpheus und Eurydike vor Pluto, Tod des Orpheus; das andere Mal fünf Plaketten, die dem Goldschmied Moderno (Ende 15./Anfang 16. Jh.) zugewiesen werden: Orpheus zum Hades hinabsteigend, Orpheus Eurydike zurückführend, Orpheus Eurydike verlierend, Orpheus unter den Tieren, Tod des Orpheus.¹²⁹ Weil dergleichen Folgen selten sind, verdienen diese Bronzeplaketten besonders genannt zu werden. Ein Kupferstich des Nicoletto da Modena (tätig 1480er Jahre-Anfang 16. Jh.) aus den Jahren 1500-1522 zeigt Orpheus unter einer beschränkten Zahl von Tieren in einer Felsgrotte sitzend.¹³⁰ Damaligen Vorstellungen von der Antike gemäß ist Orpheus als ein nackter Jüngling dargestellt. Unantik spielt er jedoch keine Harfe oder Leier, sondern die zeitgemäße Lira da braccio, wie dies auch mit Apollon in Raffaels Parnaß und fortan vorherrschend geschieht. Und eine Violine spielend haben auch Cima da Conegliano (1459/60-1517/18) in einer Zeichnung und Bertoldo (um 1420-1491) fraglich in einer Bronzestatue Orpheus wiedergegeben (Florenz, Bargello Inv. 349).¹³¹ Anschließend sei sogleich eine Statue des Orpheus mitgeteilt, von Baccio Bandinelli (1493-1560), die sich in Florenz im Palazzo Medici-Ricardi befindet.¹³²

Mit diesem Bildwerk ist bereits die Grenze zur Hochrenaissance überschritten. Baldassare Peruzzi (1481-1536) malte in der von ihm zwischen 1508 und 1511 erbauten Villa Farnesina zum Wandschmuck einen Fries mit ineinander überleitenden Szenen aus der Orpheussage: (Taf. 13,3)¹³³ Orpheus im Walde sitzend und unter Tieren die Violine spielend, anschließend Orpheus als nackter Jüngling, stehend die Violine spielend und sich umblickend sowie hinter ihm Eurydike, abschiednehmend den Arm nach ihm ausstreckend, während hinter ihr ein wilder Geselle sie wieder in die Unterwelt hinabreißt; ganz rechts in diesem Fries ist Orpheus bereits unter den Schlägen von drei Mänaden zu Boden gesunken, zugleich von einem Hund angefallen. Kompositionell wohlbedacht wird die tragische Szene des Wiederverlierens mit ihren ausdrucksstarken Gebärden innerlicher Bewegtheit gegensätzlich eingefasst von wildem Getümmel in den äußeren Szenen.

Ein Gemälde von Tizian (1487/88-1576) aus seiner Frühzeit um 1516 in der Academia zu Bergamo zeigt vorn links Eurydike, von der Schlange in den Fuß gebissen, rechts im Mittelgrund Orpheus sich umblickend und Eurydike umkehrend und rechts im Hintergrund das Tor zur höllischen Unterwelt in Dampf und Flammen.¹³⁴

Wie angesehen und beliebt Orpheus in der Renaissance war, ersieht man daraus, daß der Keramiker Nicola Pellipario um 1515-1520 auf mehreren Tellern eines Fayence-Tafelgeschirrs einen Zyklus von Orpheusbildern malte, nach der Holzschnittfolge zu den Metamorphosen des Ovid von 1497,¹³⁵ sowie man Orpheus mehrmals in Tapissereien abgebildet findet.¹³⁶

Bei Betrachtung eines Gemäldes von Dosso Dossi (1482-1542) in der Galleria Borghese zu Rom¹³⁷ mag man daran denken, wie es gelegentlich geschah, in der beherrschenden Gestalt eines Jünglings, der entzückt und hingegeben die Lira da braccio spielt, sei Orpheus dargestellt,

¹²⁹ L. Planiscig, Thieme und Beckers Künstlerlexikon XXIV (1930) 604 M 207-210, u.a.; Berlin Mus. Inv. 1122, 1123.

¹³⁰ The Illustrated Bartsch XXV (Commentary 1984) 187 f. Nr. 028 m. Abb. 188; ferner 183 Nr. 023; J. Pope-Hennessy, Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection (1976) 38. Abb. 79-81. 190. 195. 197. 198. 200.

¹³¹ L. Coletti, Cima da Conegliano (1959) Abb. 59; L. Menegazzi, Cima da Conegliano (1981) Abb. 215; W. Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance² (o.J.) 14 Taf. 7. Anzuschließen wäre Benedetto Montagna (um 1481-1538); The Illustrated Bartsch XXV (1980) 222; (Commentary 1984) 414.

¹³² Bei Besuch des Palazzo vermerkt.

¹³³ R. Förster, Farnesina-Studien (1880) 87 f.; G. Kauffmann, Mitteilungen des Florentiner Instituts 11, 1963/65, 58 Abb. 5; C.L. Frommel, Baldassare Peruzzi (1967/68) 61 ff.

¹³⁴ H.E. Wethey, The Paintings of Tizian III (1975) 167 Nr. 28 Taf. 11.

¹³⁵ D. Rockham, Italien Maiolica (1963) 23 Abb. 67 b; C. Frégnac, Europäische Fayencen (1976) 55 Abb. 38.

¹³⁶ L. Roblot-Delondre, RA 5.S., 7, 1918, 143.

¹³⁷ F. Gibbons, Dosso and Battista Dossi (1968) 195 f. Nr. 55 Taf. 47.

und das Mädchen im Hintergrund, das in ein Buschwerk flüchtet und erschrocken zurückblickt, sei Eurydike. Da jedoch das Haar des musizierenden Jünglings mit Lorbeerblättern bekränzt ist, muß es sich, wie die Museumsbeschriftung lautet, um Apollon handeln und mit dem Mädchen muß dann Daphne gemeint sein. An dieser Darstellung erfährt man also wie an einigen Bildern der Griechenzeit, wie nahe nicht nur der Sage nach sondern auch bildlich Orpheus dem Apollon ist; und vielleicht war es dem Maler garnicht daran gelegen, in der Darstellung eines enthusiastischen musikos aner beide Sagengestalten eindeutig von einander zu sondern, da es ihm mehr um die künstlerische Einbildungskraft ging, als um die Mythologie.

Kennzeichnend für den Manieristen Parmeggianino (1503-1540) ist es gewiß, daß er als Gegenstand einer Zeichnung aus der Orpheussage bevorzugt, wie die thrakischen Weiber ihn erschlagen; nackt fällt Orpheus zu Boden, ein Saiteninstrument fehlt, d.h. es ging dem Maler mehr um die Form als um den Stoff.¹³⁸

Um den Wandel künstlerischer Einbildungskraft zu beobachten, sei noch aus der beginnenden Spätrenaissance ein Gemälde von Tintoretto (1518-1594) erwähnt: Orpheus vor Pluto, Orpheus unten rechts in den Höllenflammen, ohne Leier mit der Gebärde flehenden Bittens aufblickend nach links oben, wo Pluto mit einer Strahlenkrone mächtig thront.¹³⁹

Deutlicher noch betritt den Weg zum Barock Agostino Carracci (1557-1602) in einem Kupferstich von 1590-1595. Auf dem felsigen Weg aus der Unterwelt geschieht das Verhängnis des sich Umblickens; Eurydike, noch im Aufsteigen aber bereits zurückblickend, greift noch einmal nach Orpheus, während dieser, die Violine zu Boden werfend, sie zu halten versucht und abgewendet verlangend zur Oberwelt hinaufblickt, nicht mehr als eine kunstvoll verschränkte Gruppe zweier nackter Körper.¹⁴⁰

Auch im nordischen Raum, vor allem in Deutschland, fehlt es in dieser Zeit nicht an Darstellungen des Orpheus. Schon vor der Jahrhundertwende, ins Jahr 1494 datiert eine Orpheuszeichnung von Albrecht Dürer¹⁴¹ (Taf. 13,2), dem ein Stich aus dem Kreise Mantegnas als Vorbild diente. Vor hochragendem Baumwuchs ist Orpheus, weitgehend nackt, zusammengebrochen und zwei Mänaden schlagen mit Knüppeln auf ihn ein. Die Lyra, die er fallen ließ, liegt vor ihm am Boden. Ein nacktes Knäblein eilt furchtsam davon. Auf einer Binde im Baum liest man die Inschrift Orfeus der erst puseran. Die Knabenliebe, die Ovid dem Orpheus andichtete, wurde hier übernommen, allerdings nicht als Einfall Dürers. Dem Vorbild fehlt die Inschrift und erst von Dürer wurde sie hinzugefügt, aber das davoneilende Knäblein hat er genau wiederholt. Die spätzeitliche Laute des Mantegna-Stiches ersetzte Dürer, wie es ihm für Griechisches gehörig erschien, durch eine Lyra. Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553) zeichnete als einen Widerpart zu Dürers Tötung des Orpheus durch die Thrakerinnen, nämlich einen Überfall von Frauen auf Geistliche.¹⁴²

Der Landsmann und Zeitgenosse Dürers, Peter Vischer d.J. (1487-1528), schuf 1515-1519 in mehreren Fassungen schöne Bronzeplaketten von Eurydike und Orpheus, bei denen man zunächst den Eindruck gewinnt, beider Namen wären nur die Benennung zweier Akte; Eurydike ist zum erstenmal nackt dargestellt. Dennoch ist die Darstellung der Plakette in Washington so zu verstehen: Die Liebenden haben gerade den Höllenschlund verlassen und nun sähe nach Eurydike Orpheus sich um; im Spielen innehaltend stützt er die Violine auf seinen Oberschenkel. Eine Federzeichnung Peter Vischers vom Jahre 1514 mag der erste Entwurf zu der Plakette gewesen sein. Auch hier ist Eurydike nackt dargestellt, was gewiss nicht im Sinne der griechischen

¹³⁸ A.E. Pophan, Cat. Drawings Parmeggianino I (1971) 115 Nr. 281; III (1971) Taf. 271.

¹³⁹ R. Pallucchini, La giovinezza del Tintoretto (1950) Abb. 80, Modena, Galleria Estense.

¹⁴⁰ D. de Grazia Bohlin, Prints and related Drawings by the Carracci Family (1979) 293 Nr. 178 m. Abb.; A. Petruccio, BdA 35, 1950, 131 ff. Abb. 9.

¹⁴¹ F. Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers I (1936) 43 Nr. 58 m. Anhangstaf. 9; F. Anzelewsky, Dürer Studien, Tod des Orpheus (1983) 15 ff. 220 ff., nimmt als Vorbild der Dürerzeichnung ein verschollenes Bild von Mantegna an, das wohl eher als eine moralisierende Allegorie denn als Verurteilung der Päderastie zu verstehen sei, a.O. Abb. 3 venezianische Meister von 1497: Holzschnitt-Illustration zu Ovids Metamorphosen 'Tod des Orpheus'.

¹⁴² J. Rosenberg, Die Zeichnungen Lucas Cranach d.Ä. (1960) 26 Nr. 58. 59 m.Taf.



Abb. 6 Virgil Solis, Holzschnitt. Frankfurt 1563 (nach Ziegler in FS Schmitt Abb. 4)

Überlieferung ist, sondern bestätigt, wie sehr es sich für den Meister um die künstlerische Gestaltung eines Aktes gehandelt hat.¹⁴³

Kaum ein Jahrzehnt nach Dürers Zeichnung hat Hans Wechtlin (1480/83-nach 1526)¹⁴⁴ einer der Wegbereiter der deutschen Renaissance, in der Druckgraphik einen Holzschnitt geschaffen, geschnitten 1502, der Orpheus in waldiger und felsiger Landschaft unter den Tieren zeigt, wieder einen nackten, Violine spielenden Orpheus. Eine Inschrifttafel bezeichnet Orpheus als VATES, als Seher. Diese Kennzeichnung weist auf jene Auffassung von Orpheus hin, die ihn weniger als mythologische Gestalt, sondern vielmehr als den Stifter der orphischen Mysterien versteht. Neben dem Formalen gewinnt also das Gedankliche wieder etwas mehr Gewicht. Hans Burgmaier (1473-1501) entwarf als Holzschnitt einen Festzug Kaiser Maximilians, unter dessen Begleitern Orpheus und die Musen erscheinen.

Den Schlangenbiß zeigt die hervorragende Holzschnittausgabe Virgil Solis aus dem Jahre 1563 (Abb. 6).¹⁴⁵ In einer weiten Gartenlandschaft ist Eurydike mit mehreren Gefährtinnen damit beschäftigt, Blumen zu pflücken. Bei diesem Vorhaben hat eine heftig sich ringelnde Schlange sie erreicht und in die Ferse gebissen. Eurydike sinkt in die Knie und hebt entsetzt die Arme empor, mit denen sie eben noch den Blumenkorb hielt. Vergleicht man diesen Holzschnitt des Virgil Solis mit dem rund achtzig Jahre früher geschaffenen Holzschnitt der illustrierten Vergil-Ausgabe von Brügge aus dem Jahre 1484, so beobachtet man einen merkwürdigen kunstgeschichtlichen Unterschied. Der Zeichner des älteren spätmittelalterlichen Holzschnittes ist bemüht, sich im Gegenständlichen streng an den Vorgang zu halten und die Geschichte von Orpheus und Eurydike in der Hauptsache übersichtlich zu bezeichnen. Der beträchtlich jüngere, einer anderen Zeit angehörige Virgil Solis, nutzt die Gelegenheit, den darzustellenden Vorgang lebensvoll auszumalen und durch mancherlei Nebensächliches zu bereichern. Beim älteren Meister bezeichnen die Linien knapp jeweils das Gegenständliche, beim jüngeren soll die Ausarbeitung sich im Einzelnen durch Zierlichkeit hervortun. Der Werkstatt des Virgil Solis entstammen weitere Blätter mit Darstellungen des Orpheus unter den Tieren, dieser nicht immer allein, sonder einmal mit Eurydike, die aus der Unterwelt kommt. Besonders merkwürdig ist ein Blatt, das den Triumph der Musik

¹⁴³ E.F. Bange, *Die Bildwerke in Bronze und andern Metallen* (1923) 95 f. Nr. 1464 m. Abb.; S. Meller, *Peter Vischer d.Ä. und seine Werkstatt* (1925) 189 ff. Abb. 123. 124. 126; H. Stäfski, *Der jüngere Peter Vischer* (1962) 38 f. Taf. 88.

¹⁴⁴ H. Höhn, *Deutsche Holzschnitte des 16. Jahrhunderts* (1942) 87 f.

¹⁴⁵ K. Ziegler in: *Festschrift O. Schmitt* (1950) 244 f. Abb. 4.

verherrlicht in einem festlichen Aufzug, in dem ORFE mit Streichinstrument zwischen Palis, einer altrömischen Hirtengottheit, und Iubal einherschreitet.¹⁴⁶

In der italienischen Renaissance wird Orpheus mehrmals als ein Vorbild angesehen. Wie dieser möchte man durch Saitenspiel, Singen und Sagen gesittetes Leben der Menschen, Humanitas bewirken. Was überdies aus der Überlieferung zu erfahren war, wieder entdeckt wurde, eignet man in der Nachfolge ganz unmittelbar sich an, erzählt und abbildet es erneut. Man nimmt die Überlieferung hin, wie sie ist, ganz natürlich wie jede Erfahrung von Vorhandenem. Ganz selten wird etwas hineingedacht, allegorisches Deuten unterbleibt. Will man sich der Begriffe aus Schillers Abhandlung 'Über naive und sentimentalische Dichtung' bedienen, so ist das Verhältnis der schöpferischen Geister der Renaissance zu Orpheus naiv zu nennen, keinesfalls sentimentalisch: "Der Dichter, sage ich, ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter".

VI.

Im *Barock* des 17. Jahrhunderts hat Spanien eine kräftige Stimme gewonnen, eine Stimme, die jedoch eher anti-antik als antik klingt, man sehe, wie ungriechisch in zwei Gemälden von Ribera in Neapel und Brüssel aus dem Jahre 1637 es Apollon selber ist, der den Marsyas schindet.¹⁴⁷ Wenn in der Malerei Orpheus anscheinend kein Ansehen erfuhr, so ist er in der spanischen Dichtung des Frühbarock recht beachtenswert. Lope de Vega (1562-1635) dichtete unter mehreren Theaterstücken mythologischen Inhalts, den er vornehmlich dem Ovid entnahm, auch ein Orpheus-Spiel, 'El marido más firme'. "Der Lyriismus und Humor solcher Fabeleien erweckte in unserem geborenen Festpoeten manche persönliche Note. Am reinsten erklingt sie wohl in seinem 'Marido más firme' aus dem Munde des gefeierten, gefoppten und verliebten Sängers Orfeo, der zwischen Zauber und Liebeswahn, Sehnsucht und Traum seiner Eurydike nachfolgt, vor Proserpina eine große spanische Romanze spricht und sodann die verlorene Gattin in inniger Zwiesprache zurückführt, bis das Übermaß seines Wunsches sie wieder verscheucht" (K. Vossler).¹⁴⁸ Der griechische Stoff blieb unter der spanischen Form weitgehend erhalten.

Der etwas jüngere Dichter des spanischen Frühbarock Francisco Gomez de Quevedo (1580-1645),¹⁴⁹ in seiner Dichtung ein vortrefflicher Satiriker, mahnte er: "Vergiß nicht, daß das Leben Schauspiel ist und diese ganze Welt die große Farce" (K. Vossler).¹⁵⁰ In diesem Sinne bringt er in seiner Romanze 'Califica a Orfeo para Idea de Maridos dichosos' (Beurteilung des Orpheus als Denkbild eines glücklichen Ehemanns) an Orpheus als Beispiel Frauenfeindlichkeit spöttisch zum Ausdruck. Lessing hat die ersten zwanzig Verse dieser Romanze wie folgt verdeutscht:

Orpheus, wie man erzählt, stieg, seine Frau zu suchen, in die Hölle herab. Und wo anders, als in der Hölle, hätte Orpheus auch seine Frau suchen sollen?

Man sagt, er sei singend herab gestiegen. Ich zweifle im geringsten nicht daran; denn solange er Witwer war, konnte er wohl vergnügt sein und singen.

¹⁴⁶ J. O'Dell-Franke, Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis (1877) 97 Nr. d 65-67 Taf. 33. 34; 116 Nr. e 123 Taf. 50. An Darstellungen des Orpheus unter den Tieren in deutschen Bildwerken des 16. Jh. seien noch erwähnt: Hans Leu d.J. (um 1490-1531), P. Ganz, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz (1924) Taf. 79: Orpheus als langbärtiger Alter, die Laute spielend, die Harfe daneben liegend, bezeichnet H.L. 1519. - Tobias Stimmer (1539-1584), Fr. Thöne, Tobias Stimmer. Handzeichnungen (1936) Nr. 65 Taf. 27 Abb. 66. Schwarze Tuschefederzeichnung, nach 1570. - Melchior Bocksberger (wohl vor 1540-1589), Gemälde im Münchener Residenzmuseum, in welchem es dem Maler, einem Jagd- und Schlachtenmaler, entschieden mehr auf die Wiedergabe der verschiedenen Tiere als auf Orpheus ankam.

¹⁴⁷ A.E. Pérez Sanchez, L'opera completa del Ribera (1978) 109 Taf. 29-30 Abb. 103. 104.

¹⁴⁸ K. Vossler, Lope de Vega und sein Zeitalter (1947) 326, dazu 325 unten.

¹⁴⁹ C. Pitollet, BullHispanique 6, 1904, 332 ff.; zu Orpheus in spanischem Schrifttum siehe ferner: P. Cabanas, El mito di orfeo en la literatura española (1948); ders., Bull. Hispanique 51, 1949, 447; J. Pérez de Montalbán (1603-1638) Orfeo in lingua Castellana, ed. P. Cabanas 1948.

¹⁵⁰ K. Vossler a.O. 220.

Berge, Flüsse und Steine folgten seinen Harmonien nach; und wenn er auch noch so schlecht gesungen hätte, so wären sie ihm doch nachgefolgt.

Als er ankam und seine Absicht entdeckte, hörten alle Martern auf. Und was könnten für einen so dummen Ehemann wohl auch für Martern übrig sein?

Endlich bewog seine Stimme das taube Reich der Schatten; ob es gleich mehr eine Züchtigung als eine Belohnung war, daß man ihm seine Frau wiedergab.¹⁵¹

Mit ungewöhnlichem Inhalt versehen wird der Umriss des Orpheus in dem Schauspiel 'El Divino Orpheo', 'Der göttliche Orpheus' von Calderon (1600-1681), dem Klassiker des spanischen Barock.¹⁵² Dieses Schauspiel ist ein christliches Festspiel ein 'auto sacramental', ein Nachfolger des christlichen Mysterienspiels, in dem nun christliche Weltanschauung selbst bei Calderon Theater wird und griechische Sage sich in tiefsinnige Symbolik verwandelt. Nach einer Art Vorspiel, in dem der Fürst der Finsternis (= Pluto) in Begleitung vom Neid sein Vorhaben eines "allegorischen Jagens" ankündigt, wird aus der Ferne die Stimme des Orpheus vernommen, in welcher Zahl und Maß, Harmonie und Metrum die Triebe des Weltalls regeln. Dann beginnt Orpheus als Sieben-Tage-Werker, gemäß der sieben Tage der Genesis, Tag für Tag die Schöpfungsgeschichte zu wiederholen durch seinen Gesang als Schöpferwort, "daß der Spielmann sei Gott selber", als halte sich der Dichter an den Anfang des Johannis-Evangeliums: "Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort". Nach und nach werden die 'sieben Tage' und 'die menschliche Natur' aus ihrem schlafenden Zustand, ihrem Vorhandensein in der Idee Gottes, durch den Gesang des göttlichen Orpheus geweckt. Die menschliche Natur wandelt sich nach und nach in Eurydike. Sie wird wie in der Sage verfolgt, hier durch den Fürsten der Finsternis, der sich als Aristeios versteht, mit dem Wortspiel klinge Aristeios fast wie Antitheos. indessen betrachtet Orpheus die menschliche Natur als seine Braut und führt sie in sein blumenreiches Schloß, das Paradies, ein, wobei er die Braut warnt, es könne unter Blumen eine Schlange lauern, im allerschönsten Apfel sich Gift verbergen. in seinem "allegorischen Jagen" hat sich der Fürst der Finsternis ebenso wie der Neid in Landleute verkleidet und wünscht sich der menschlichen Natur im Paradies als Gärtner zu verdingen. Das 'Vergnügen', die Gefährtin des Orpheus und der Natur-Eurydike, um Hilfe angegangen, macht sich einen Spaß daraus, erläutert jene beiden märchenhaft, wie sie meint, Orpheus als einen Thraker und als Sohn der Sonne und seine Braut Eurydike. Nun gelingt es dem Neid Eurydike zu überreden, durch Genuß des verbotenen Apfels gewänne man Erkenntnis des Guten und des Bösen.

Höre, Neid! Das Heidentum
Hat in seines Wahns Verblendung
Doch entfernte Ahnung auch
Von der Wahrheit. Falsches Wesen
Schreibt es töricht zu des wahren
Gottes wunderbare Werke.

In der Erwartung göttlich zu werden, läßt Eurydike sich verführen und verfällt durch den Biß in den Apfel dem Tode. Die Natur-Eurydike fällt in die Arme des Fürsten der Finsternis und wird von Lethe, dem Tod, ans Ufer jenseits des Lebens geführt. Die Tage der Schöpfung verlieren ihre ursprüngliche Schönheit; es wird der erste Tag zur Nacht. Mehr und mehr wird Orpheus der Christus, wie einst in frühchristlicher Zeit, seine Harfe erscheint als zwei Balken, die sich kreuzen, und wie der kreuztragende Christus trägt er sie auf der Schulter; Geißeln sind die Saiten; drei Wirbel deuten auf die drei Nägel, mit denen Christus ans Kreuz geschlagen wurde. Orpheus will zum Abgrund fahren, "niedergefahren zur Hölle", er überwindet Lethe, den Tod, und der Fürst der Finsternis muß dem Orpheus die Braut herausgeben. Anstelle des schwarzen Schiffs des Fürsten der Finsternis erscheint nun ein goldenes Schiff, das Orpheus und die Auferweckte besteigen.

Denn der Kirche Schiff ja ist

¹⁵¹ Gotthold Ephraim Lessing, Gesammelte Werke I (Berlin 1954) 129.

¹⁵² Don Pedro Calderons de la Barca Geistliche Festspiele, Übers. u. hrsg. F. Lorinser IV (1882) 361 ff. Dieser Übersetzung sind sehr aufschlußreiche Erläuterungen beigegeben. Übersetzt wurde der 'Göttliche Orpheus' bereits 1853 von Eichendorff.

Dieses Lebens Schiff, das wahre.

"Calderon bedeutet den Höhepunkt aber gleichzeitig auch das Ende der Verwandlungen des Orpheusmythos für christliche Zwecke".¹⁵³

Als eine Art barocker "interpretatio christiana" mag etwa gelten das Libretto 'Orpheus' des Herzogs Anton Ulrich, komponiert von Johann Jacob Löwe und 1659 zu Ehren der Schwiegermutter des Herzogs in Wolfenbüttel aufgeführt. Als Vorbild, stellenweise in Übersetzung, diente das Libretto von Alessandro Striggio für die Oper von Monteverdi. Orpheus, einen Rat des Phoebus ablehnend, wird zum Märtyrer und findet endlich im himmlischen Arkadien seine Ruhe. "Das Hauptgewicht der Orpheus-Gestalt ... liegt ... auf dem christlichen Menschen, der sich im Leben zu bewähren hat, um in den Genuß des ewigen Lebens zu gelangen".¹⁵⁴ Auch unter deutschen Dichtern des Frühbarocks ist die Erinnerung an Orpheus nicht verlorengegangen. Dem Anton Rülmann (um 1590-1651) wird, nicht ganz gesichert, ein Gedicht zugeschrieben 'Van Verachtlinge der Poeterie'. Darin wird Orpheus gepriesen als "ein Kerl ... Darvan man noch jetzund mag lesen"; es wird sein Singen zur Harfe unter den Tieren und die Rückführung seiner Frau aus der Hölle in anschließenden Versen erwähnt.¹⁵⁵

Es muß für Verständnis dafür gebeten werden, daß die Erwähnungen vieler Bezugnahmen auf Orpheus ausbleiben.¹⁵⁶ Beachtung gebührt im italienischen 18. Jahrhundert dem Philosophen Giambattista Vico (1688-1744).¹⁵⁷ In seiner 'Scienza nuova' zählt er Orpheus unter die poeti teologi und rühmt ihn als den Begründer griechischer Humanität, indem er erkennt, daß Orpheus dem Homer noch vorausgegangen sein muß. Die Macht der Lyra des Orpheus wäre so groß, daß dieser mit seinem Gesang den Kerberos in Schlaf versenkte. Und an der Lyra sei natürlich nicht das Wohlklingende wesentlich, sondern ihre Harmonien seien Sinnbild für Gesetzmäßigkeit. Vico kennt sowohl die Sage von Orpheus, sein Sich-Umblicken auf Eurydike, als auch vor allem die ihm zugeschriebenen orphizistischen Verse. Es wird bei Vico weder gefabelt noch allegorisiert, vielmehr hält er sich an das, was er als verlässliche Überlieferung ansieht. Und darin ist ihm Orpheus bedeutend als Begründer eines auf Humanität gerichteten Weltbilds und Weltverlaufs.

Ein jüngerer Zeitgenosse und Italiener wie Giambattista Vico, Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), malte im Palazzo Sandi zu Venedig ein Deckengemälde, das eine Allegorie der Dichtung und der Beredsamkeit darstellte. Wie Orpheus durch seinen Gesang Eurydike aus dem Hades zurückgewinnt, so baute Amphion die Mauern von Theben, so bändigte Bellerophon die Chimaira und so bezwang Herakles den dreiköpfigen Kerberos.¹⁵⁸

In England vergleichen Dichter sich gern mit Orpheus.¹⁵⁹ Milton (1608-1674), der besonders angetan war von der Überlieferung des Weisheit verkündenden Hauptes des Orpheus, vergleicht sich mit ihm. Und Richard Lovelace (1618-1658) ließ sich als Orpheus gekleidet malen. Im 18. Jahrhundert ging es Alexander Pope (1688-1744) wieder entschiedener um den Gehalt der Orpheus-Überlieferung, in der er sich recht genau an Vergil anschloß und den Mythos in seltener Reinheit wiedergab. In seiner 'Ode on Cecilia's day', dient ihm Orpheus dazu, diese Heilige, die als Schirmherrin der Musik gilt, sinnvoll zu feiern.

Wiederholt begegnet man Orpheus in der bildenden Kunst, wovon A. Pigler¹⁶⁰ eine willkommene Übersicht vermittelt. Oft geht es dabei weniger darum, Sagen von ihm zu schildern; vielmehr muß

¹⁵³ K. Heitmann, Archiv für Kulturgeschichte 45, 1963, 288 ff.

¹⁵⁴ M. Horst, Orpheus. Sänger und Künstler im Opernlibretto (Diss. Münster 1984) 44 ff.

¹⁵⁵ Epochen der deutschen Lyrik 1600-1700, Hrsg. C. Wagenknecht (1982) 195.

¹⁵⁶ z.B. der Kantor Erasmus Sartorius (1577-1637) fabuliert in seiner Schrift 'Belligerasmus' von 1622 "vom Kampf zwischen Bisthon und Orpheus, den "Führern" der ein- und mehrstimmigen Musik, um die Nachfolge Apolls" (M. Ruhnke, Musik in Geschichte und Gegenwart XI (1963) 1420 f.

¹⁵⁷ Giambattista Vico, Opere, a cura F. Nicolini, La Letteratura Italiana. Storia e Testi 43 (1953) 414 f. 700 vgl. Register.

¹⁵⁸ A. Morassi, A complete Catalog of the Paintings of G.B. Tiepolo (1962) 60 f.

¹⁵⁹ J. Wirl, Orpheus in der englischen Literatur (1913).

¹⁶⁰ A. Pigler, Barockthemen (1974) 194 ff.

er seinen Namen hergeben, um zeitgemäßen Anliegen der Maler von Landschaften und Tierbildern eine ansprechende Benennung zu geben. So findet gerade in der holländischen Malerei des 17. Jh., die sich dem beliebten Tierbild widmet, bei G. van Honthorst (1590-1656), A. Cuyp (1620-1691) oder M.D. Hondcoeter (1636-1695) der Vorgang von Orpheus unter den Tieren ein beliebtes Wiederaufleben. Mehrmals zeigen Tierbilder von Roland Savery (1576-1639) im Wiener Kunsthistorischen Museum Orpheus als Vorwand oder Bereicherung in einer dieser Landschaften sieht man sogar im Hintergrund Orpheus unter den thrakischen Weibern und überraschenderweise meint ein Gemälde Orpheus sogar in der Unterwelt, eine düstere Höhlenlandschaft mit Höllengeistern und anscheinend sogar ohne Tiere. Voran geht diesen holländischen Malern von Landschaften und Tierbildern ein eigentümliches Gemälde von Jan Brueghel dem Älteren (1568-1625). Es nennt sich Allegorie des Gehörs. In einem inhaltsreichen Innenraum mit Ausblick in eine Flachlandschaft hängt unter vielen anderen rechts oben ein Gemälde, das Orpheus unter den Tieren singend darstellt, unter vielen anderen Dingen dieser Räumlichkeit, die das Gehör betreffen.

Überlieferungsgetreue Orpheusbilder finden sich bei bedeutenden Malern des Barock. Ein Gemälde von Rubens in Sanssouci zeigt die Fortführung von Eurydike durch Orpheus aus der Unterwelt. Unter mächtigem Baldachin thronen die Unterweltgötter Pluton und Proserpina und vor ihnen schreiten Orpheus und Eurydike, dankbar zu dem Götterpaar sich umblickend, davon. Im Auftrage König Philipps IV. wiederholte Rubens variierend diesen Vorgang nochmals für das Jagdschloss Torre della Parada bei Madrid. Ausdrucksvoller, empfindungsvoller erfand Rubens diese etwas jüngere Fassung. Ungestüm strebt Orpheus davon, dem Licht entgegen, während Eurydike, davon geschleppt, den Blick zurückwendet zur schwarz verschleierte Proserpina, deren Gesichtsausdruck man anzumerken meint, auch sie würde gern zur Mutter, zur blumigen Flur zurückkehren. Hades thront neben Proserpina wie ein Gewaltherrscher, der einer Bitte nachgab. In der großartigen Auffassung des überlieferten Vorgangs vermochte sich der Geist des Barock durch Rubens hervorragend auszudrücken.¹⁶¹

Während bei Rubens meist das Figürliche seine schöpferische Einbildungskraft erfüllt, Körperlichkeit und lebhafte Bewegung, fühlt der Franzose Nicolas Poussin (1594-1665) sich mehr vom Idyllischen angezogen (Taf. 13,4).¹⁶² In weiträumiger Landschaft sieht man im Vordergrund Orpheus die Lyra spielend, in der Bildmitte schreitet Eurydike noch unbekümmert auf ihn zu, während hinter ihr eine Dienerin erschreckt durch eine sich ringelnde Schlange in die Knie sinkt. Soweit reicht die Schilderung aus der Sage, sie ist jedoch nur ein kleiner Teil eines großen arkadischen Landschaftsgemäldes, in dem hinter einer weiten Bucht des Tiber mit Schiffahrern und Badenden Rom erscheint, gekennzeichnet durch Engelsburg und Tiberbrücke. Obwohl die Sagengestalten für den Gebildeten das Gemälde ansprechend beleben, ist dem Maler doch weit mehr an der wundervollen arkadischen Umwelt gelegen.

Die illustrierten Ovid-Ausgaben finden im 17. Jahrhundert ihre Fortsetzung, in deren Orpheusbildern nichts besonders Eigentümliches zum Ausdruck kommt. Beachtenswert ist das Titelbild des Buches von Anastasius Kircher, 'Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros' von 1650. Auf der Terrasse eines Säulenbaus vor gebirgiger Landschaft mit breitem Flußbett steht Orpheus als ein Standbild. Orpheus, jugendlich und nackt, spielt die Lyra, dabei senkt er den Kopf wehmütig zurückblickend, als habe er eben Eurydike verloren. Damit man nicht verkennt das Orpheus gemeint ist, befindet sich neben seinen Füßen der dreiköpfige Kerberos.

Dieses musikkundliche Werk Kirchers lenkt die Aufmerksamkeit darauf, welche große Rolle in der Nachwirkung des Orpheus nunmehr die Musik zu spielen beginnt. Mit dem Glockenschlag 1600 vollendet Peri (1561-1633), den man den Begründer der Oper nennt, seine 'Euridice' nach dem Text von Ottavio Rinucerni (1562-1621). Und diesen Ruf, Begründer der Oper zu sein, teilt mit Peri sein etwas älterer Zeitgenosse Caccini (um 1550-1610), der gleichzeitig eine gleiche Oper 'Euridice' komponierte. Beide werden jedoch, was den Nachruhm betrifft, alsbald in den Schatten gestellt durch die Oper 'Orfeo' des Claudio Monteverdi nach dem Textbuch von Alessandro

¹⁶¹ A. Rosenberg, P.P. Rubens. Des Meisters Gemälde (1905) Taf. 394. 419.

¹⁶² U. Christoffel, Poussin und Claude Lorrain (1942) 117, um 1650.



Abb. 7 Titelblatt von Monteverdis Oper "L'Orfeo" (1609).

Striggio. Wie geeignet die Geschichte des Kitharöden Orpheus und die Rückgewinnung seiner Eurydike durch Gesang und Saitenspiel als Handlung einer Oper war, braucht nicht betont zu werden.

In seiner Oper 'Euridice', am 6. Oktober 1600 uraufgeführt, vermeidet Peri das Tragische, die Rückkehr der Eurydike in die Unterwelt. Sie endet mit einer Rückführung der Eurydike durch Orpheus in die Welt fröhlicher Hirten. So naheliegend es wäre, daß das Musikalische sich verselbständigte, geschieht dies doch nicht bei Peri. Seine Musik ist gänzlich dem Wort verpflichtet, ist Sprechgesang. Der 'stile recitativo' gilt als seine Erfindung, für die er sich einsetzte. So nimmt Peri den Hörer durch Schlichtheit und Kraft des Ausdrucks seiner dem Wort verpflichteten Musik für seine Gestalten griechischer Sage unmittelbar gefangen. Auf ganz andere Art und Weise als bisher, keineswegs als Vorwand wie so häufig in der Malerei, wird Orpheus aus seinem Wesen, dem Musikalischen, neu belebt.

Epochemachend in der Geschichte des Nachlebens der Orpheus-Sage ist die Oper 'La Favola d'Orfeo' von Monteverdi (1567?-1643), die 1607 in Mantua erstaufgeführt wurde (Abb. 7). Die Gestalt des Kitharöden Orpheus ist natürlich besonders geeignet, als Oper vertont zu werden. Sie ist "das erste Musikdrama, in dem dichterisches Wort, dramatische Aktion und musikalische Form sich die schöpferische Waage halten."¹⁶³ Angespornt durch Ergriffenheit vom Geschehen der Orpheus-Sage verwirklicht Monteverdis Schöpferkraft eine reichhaltige und vielfältige Kunst der Charakterisierung, sei es der Leidenschaft, der Empfindung, der Totenklage oder auch der Eigenheiten von Hirten und Höllenspriester. Monteverdi läßt nach einem Prolog der Musica im

¹⁶³ H.F. Redlich, Claudio Monteverdi. Leben und Werk (1949) 104. 106.

ersten Akt vernehmen, wie Orpheus glücklich lebt in ländlicher Umgebung unter Hirten, als sei hier 'Orpheus unter den Tieren' ins Menschliche erhöht. Daß er endlich mit der zögernden Eurydike in Liebe verbunden ist, macht sein Glück vollkommen. Derweil Eurydike im Kreise ihrer Nymphen Blumen pflückt, wie auf der Ansicht der Ovid-Illustrationen von Virgil Solis, wird sie vom Schlangenbiß vergiftet. Dieses Geschehen wird jedoch nicht dargestellt, vielmehr berichtet davon im zweiten Akt eine Botin. In einem wundervollen Klagegesang entschließt sich Orpheus, zum Schattenfürsten hinabzusteigen, um Eurydike zurück zu erbitten oder mit ihr im Tode vereint zu bleiben. Die 'Hoffnung', der er sich hingab, kann ihn nur ermuntern, muß ihn aber mit den Danteworten "Lasciate ogni speranza, voi chentrate" allein weiterziehen lassen, und Charon weigert sich, ihn als einen lebenden Menschen in seinem Kahn überzusetzen. In bezauberndem Klagegesang gelingt es Orpheus Charon einzuschläfern und nun am Ende des dritten Aktes zum Chor der höllischen Geister vorzudringen. Zu Beginn des vierten Aktes ist es der Proserpina durch Bitten gelungen, Pluton dazu zu bewegen, Eurydike unter dem üblichen Gebot zurückzugeben. Frohgemut über das, was sein Leierspiel vermochte, führt Orpheus Eurydike unter Gesang mit sich fort, stellt aber endlich das Wirken Amors, die affetti, über das Gebot des Pluton, sieht leidenschaftlich sich um und verliert Eurydike endgültig, weil ihm nicht der Sieg, diese vittoria, über sich selbst gelang. Im fünften Akt befindet sich Orpheus wieder in den Fluren von Tracia, wo dem Klagenden nichts anderes bleibt, als an mitfühlende Wälder sich zu wenden und nur ein Echo wiederholt dem Einsamen den Ausklang seiner Gesänge. Da erscheint sein Vater Apollon dem Sohne und ermahnt ihn, ein Großgesonnener dürfe nicht seinen affetti unterliegen. Im Zweigesang führt Apollon Orpheus in den Himmel empor. Fröhlich singt nun der Chor der Hirten, und eine moresca macht das Finale. Nach dem damaligen Geschmack der Zuhörer braucht auch eine Favola d'Orfeo ein erfreuliches Ende. In wundervoller Übereinstimmung von Aussagen und Empfindungen durch Worte und vor allem von ausdrucksvoller Klanglichkeit, "in einer einzig der Klangumsetzung des dichterischen 'affetto' dienende Gestaltung" gelang dem Monteverdi in dieser favola ganz und gar menschlich eine unvergleichliche und wesentliche Wiedergeburt des Orpheus aus seinem Eigensein als Heros der Musik. Dabei gebot Monteverdi über ein einfühlsames Vermögen Orpheus, Charon, Hirten, Höllengeister und alle anderen durch Wahl passender Instrumente zu charakterisieren, "das Urerlebnis des menschlichen Affekts dramatisch und mit den symbolischen Mitteln der Musik zu gestalten".

Heinrich Schütz (1585-1672)¹⁶⁴ komponierte zu Ehren der Hochzeit des Prinzen in Dresden ein Ballett Orpheus und Eurydike. Es kann nur erwähnt werden, weil so gut wie nichts davon erhalten blieb.

Die frühbarocken Orpheus-Opern fanden ihre Nachwirkung in 'Der abenteuerliche Simplicissimus' (1669) von Grimmelshausen (1622-1676).¹⁶⁵ Im dritten Kapitel des vierten Buches spielt Simplicissimus in einer Comödia den Orpheus im üblichen Ablauf der bekannten Handlung.

Diese frühbarocken Erneuerungen des Andenkens an Orpheus, ihm gemäß, gerade in der Musik, mehrten sich im Spätbarock; vor Gluck werden achtzehn Titel verzeichnet. Erwähnt seien daraus folgende: J.-Ph. Rameau (1683-1764)¹⁶⁶ eine Kantate Orphée mit dem beliebten heiteren Ende, einem "Air gai"; M. Corrette (1709-1795), L'École d'Orphée von 1738 und G.Ph. Telemann (1681-1767), eine nicht erhaltene Oper von 1726; vom Zeitgenossen Händel nichts, obwohl er der neue Orpheus genannt wurde.

Es ist im Barock nun wirklich die Musik, in welcher der Kitharöde Orpheus seiner Natur nach wesentlich und großartig wieder auflebte. In dieser Hinsicht seien doch, wenn auch bescheidene Zeugnisse, die beiden bemalten Seitenflügel der Orgel von 1712 in der Pfarrkirche St. Franziskus zu Mons in Graubünden angemerkt. Von diesen schmückenden Malereien einer Orgel stellt die rechte Apoll dar, weitgehend nackt, unter den neun Musen, die ihm völlig ergeben sind, mutu spandemus abunde, wie es in der Beischrift heißt. Das linke Bild wiederholt gewiß nicht Apoll,

¹⁶⁴ Heinrich Schütz, Gesammelte Briefe und Schriften, hrsg. E.H. Müller (1931) 29.

¹⁶⁵ Grimmelshausen. Werke in zwei Bänden I (1967) 268 f.

¹⁶⁶ C.M. Girdlestone, Musik in Geschichte und Gegenwart X (1962) 1889; K. Heitmann, RomanistJb 14, 1963, 72.

wie es in Beschreibungen heißt, sondern es ist Orpheus gemeint.¹⁶⁷ Man ist verwundert, Altgriechisches, d.h. Heidnisches, in einer christlichen Kirche wiedergegeben zu finden. Man könnte leichtlin meinen, es sei hier mehr am Künstlerischen gelegen, als am Gegenständlichen. Dieses läßt sich jedoch durchaus an den Flügeln einer Orgel als etwas sinnvoll Erdachtes verstehen. Wenn in dieser Schrift Ursprung und Weiterwirken des Orpheus erkundet wird, läßt sich wohl folgendes erwägen. Wie der Mensch ursprünglich sein Dasein sinnlich liebreizender Natur verdankt und fortan sein Leben zur Kultur des Geistes heranzubilden vermag, wie aus Orpheus-Euridyke Orpheus-Kitharöde wird, so verwandelt und versinnbildlicht sich das Musische des Apollon und das Musikalische des Orpheus über seine ursprüngliche Einmaligkeit hinauf und wird zu einem Allgemeingültigen, die Bedeutung überwindet den Vorgang der Sage. "Der Gegenstand wird auf eine Idee bezogen" (Schiller). Zum tieferen Verstehen solcher Heranbildung mag ein Vers Goethes dienen: "Denn das Leben ist die Liebe, und des Lebens Leben Geist". In dieser Bebilderung einer Kirchenorgel hat sich im Barock die Malerei einmal erstaunlich über einmalige herkömmliche Gegebenheiten der Orpheussage in das Allgemeingültige erhoben. Sonst ist Orpheus in der bildenden Kunst kaum mehr als ein ansprechender Bildgegenstand ohne eigentümliche Einbildungskraft von Künstlern.¹⁶⁸ In der Frühzeit des Barock ist die spanische Dichtung besonders eigentümlich und beachtlich, wenngleich in ihr die Orpheusüberlieferung recht unterschiedlich aufgegriffen wurde, christlich-sinnbildlich und andererseits spöttisch. Bedeutend verstand der Philosoph Giambattista Vico Orpheus als Begründer menschlicher Gemeinwesen, seine Leier als Richtmaß, "sua lira ... esser la legge". Im Großen und Ganzen ist allerdings die Nachfolge des Orpheus im Barock mehr mittelbar als unmittelbar. Erinnert man sich der gegensätzlichen Grundbegriffe Schillers, die am Ende des Renaissance-Abschnittes zitiert wurden, so bleibt für die Nachfolge des Orpheus im Barock wohl die Kennzeichnung "sentimentalisch" zu erwägen. Schillers diesbezüglicher Schrift 'Über naive und sentimentalische Dichtung' entstammt auch der folgende Satz: "Der Gegenstand wird hier auf eine Idee bezogen ... der sentimentalische Dichter ... reflektiert."

VII.

Wird nunmehr die Mitte des 18. Jahrhunderts überschritten, einem neuen Zeitalter sich zuwendend, dann ist es naheliegend, zunächst mit der Musik fortzufahren und zu beginnen mit der Oper 'Orfeo ed Euridice' von Gluck (1714-1789), die am 5. 10. 1762 im Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde. Gern wüßte man, wie weit der Komponist am Text des Librettisten Calzabigi (1714-1795), nach Vergil als dessen Vorlage, beteiligt war an Ausbreitung von Stimmungen, etwa Betonung von Gefühlen zu Gunsten der Musik wünschte. Es ist bereits kennzeichnend und wesentlich, daß die Handlung auf drei Personen verdichtet wurde, von Chören abgesehen. Dem Orpheus (Alt) und der Eurydike (Sopran) tritt allein Gott Amor (Sopran) als hilfreiche Macht zur Seite; es fehlen Pluto und Proserpina, Pluto allein wird einmal namentlich genannt. Nach der Ouvertüre klagt der Chor von Hirten um den Tod der Eurydike, wiederholt unterbrochen durch Schreie des Orpheus, bis dieser einen wehmütigen Klagegesang anhebt, und ihn schließt mit dem mutigen Vorhaben, Eurydike den grausamen Göttern des Acheron zu entreißen. Da tritt Amor hinzu und verheißt ihm ein Gelingen, wofür er sich vor dem Überschreiten des Styx nicht nach Eurydike umsieht, ja ungewöhnlich verstärkt er dieses Gebot mit der Bedingung, nichts davon der Eurydike zu enthüllen. Allein gelassen macht Orpheus sich Gedanken darüber, welchem Kampf der Gefühle, guerra d'affetti, er und Eurydike durch diese Gebote ausgesetzt werde. Im zweiten Akt ist Orpheus in den Tartaros gelangt, wo ihn ein Chor ungestümer Furien und Gespenster umdrängt und zu hindern sucht, bis er durch Gesang sie besänftigte. Nun gelangt Orpheus beseelt unter den reinen Himmel, und die helle Sonne im Gefilde des Elysiums, wo wohlwollende Geister von Heroen und Heroinnen ihm Eurydike wieder zuführen. Im dritten Akt such Orpheus, in großartiger Ausbreitung der tragischen Verknüpfung dem Gebote folgend, Eurydike zurück zu führen. Im

¹⁶⁷ A. Sonder, Kirchen und Kapellen an der Iulierreoute (1984) 53 m. Abb.

¹⁶⁸ So findet man in Deutschland um 1700 unter gemalten Spielkarten einer Reihe 'mythologisches Spiel' "Orpheus den großen Musicus", Berlin, Kunstbibliothek Inv. 30/117: D. Hoffmann, Gemalte Spielkarten (1985) 65 f. 154 Abb. 23.

Zwiegespräch immer erregter Gefühle glaubt Eurydike die Liebe des Gatten verloren zu haben und bittet immer leidenschaftlicher um seine Zärtlichkeit, bis Orpheus den Widerstreit zwischen Gebot und Liebe nicht länger erträgt und sich umblickt, worauf Eurydike sterbend hinsinkt. Nach einer wundervollen Klagearie ist Orpheus entschlossen sich zu töten. Da erscheint wieder Amor, entwaffnet ihn und gibt ihm als Liebesgott zur Belohnung treuer Liebe Eurydike zurück, weil seine Macht im Übermaß der Liebe des Orpheus siegte über das, was zu bedenken war. In dankbarer freudiger Seligkeit feiern im Finale Orpheus, der Chor und Eurydike nach allem Erlittenen den Triumph des Amor vor dessen Tempel. In Leidenschaften und Gegensätzlichkeiten wirkt Glucks Orpheus dramatischer, stürmischer und drängender als die ausgeglichene Art des Monteverdi. War bei diesem Menschliches bereits unverkennbar, so sind bei Gluck Orpheus und Eurydike noch in innigerem Maße Menschen geworden dank der neuen Natürlichkeit dieses Zeitalters, mittels "einer schlichteren, natürlich sich entfaltenden Melodik" Glucks. Leidenschaftlicher im musikalischen Ausdruck ihres Gefühls als bei Monteverdi sind bei Gluck die Gestalten menschlich lebensnäher, plastischer geworden. "Aus dieser naturhaften Stärke und aus einem leidenschaftlichen Herzen heraus schuf Gluck seine ersten Werke, in denen er die Brandung eines wahren, ungekünstelten Erlebens in neue Gestalten prägte".¹⁶⁹ Der Sage von Orpheus wiederfährt durch Gluck nicht allein eine Nachfolge als vielmehr ein wesentliches Wiederaufleben. Darin übertrifft diese Musik Glucks vieles, was fortan in Musik, Malerei, Dichtung und Schrifttum von Orpheus zu erfahren ist.¹⁷⁰ Was von Nachleben, Wiederaufleben oder Erwähnungen des Orpheus zu verzeichnen wäre, ist vielfach nur Wißbares aber kaum Wissenswertes; Jacob Burckhardt würde wohl gesagt haben, vielfach nur "Wissensschutt". Um aber die bedeutendsten deutschen Dichter der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht auszulassen, sei einiges erwähnt. Klopstock, der mit Gluck persönlich bekannt war und von dessen Oden Gluck einige vertonte, läßt von Orpheus kaum mehr vernehmen als bildungsgeschichtliche Anmerkungen.¹⁷¹ Lessing kam bereits oben zu Worte mit seiner Übersetzung des satirischen Gedichts von Quevedo. Ein eigenes Gedicht 'Die Musik' beginnt mit dem Satz: "Ein Orpheus spielte", womit nicht Orpheus selbst gemeint ist sondern irgendein Musikant und auf den weiterhin sich auf Orpheus nichts bezieht. Im Register von Ausgaben seiner Werke finden sich ein paar Stellenhinweise auf Orpheus. Dabei handelt es sich jedoch in keinem Falle um den Orpheusmythos sondern um Schriften, die unter seinem Namen gingen, die 'Argonautika' oder 'Orphische Hymnen', um belanglose literarische und kritische Bemerkungen zu vorhandenem Schrifttum.¹⁷² Bei Herder findet sich kaum anderes als altertumskundliche oder geistesgeschichtliche Hinweise auf Orpheus.

Von den Dichtern des deutschen Sturm und Drang ist Klinger (1752-1831) zu nennen, sein 'Orpheus. Eine tragi-komische Geschichte'. Dieser Travestie-Roman hat mit Orpheus nichts mehr gemein als die Überschrift. Dessen Name ist wohl nur ein Schönheitspflasterchen, und passend ersetzte ihn Klinger bei seiner Bearbeitung von 1791 durch 'Bambino'. Die erotischen Abenteuer des Prinzen Bambino gehen aus von einer Anspielung auf die Überlieferung vom Tod des Orpheus; wie diesen wollten eifersüchtige Frauen den bildschönen Bambino anfangs zerreißen, unterliegen jedoch seinem Zauber. Mehr als diese Verkehrung ist vom griechischen Mythos nicht übrig geblieben. An dergleichen Schriften aus vorgerückten Schaffensjahren Klingers dürfte Goethe gedacht haben, als er 1825 im Gespräch mit F.v. Müller von seinem Straßburger

¹⁶⁹ R. Gerber, Christoph Willibald Ritter von Gluck (1941) 40. 50.

¹⁷⁰ Nur anmerkwürdigerweise sei deshalb das Singspiel in zwei Aufzügen 'Orpheus der Zweite' von Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) aus dem Jahre 1787 genannt, eine gefällige Gesellschaftsmusik, die "nur selten in die Tiefe ging". Auch neun Sinfonien nach Ovid komponierte der als Vielschreiber bekannte Ditters von Dittersdorf. Oder aus der Malerei Orpheus von den Bacchantinnen erschlagen als eine reine Bewegungsstudie, gemalt von D. Corvi (1721-1803) zwischen 1774 und 1782 in einem Bilde der Galleria Borghese zu Rom. Luciano Ferrara, RIA 21/22, 1974/75, 169 ff. 192 Abb. 44.

¹⁷¹ Friedrich Gottlieb Klopstock, Ausgewählte Werke (1962 Carl Hanser Verlag, München) 12 f. "Mit Orpheus Leier, welche die Haine bezwang, daß sie ihr folgten"; 153 f. "Und wie vor alters sein Haupt Orpheus im Hebrus floß"; vgl. 1362.

¹⁷² Gotthold Ephraim Lessing, Gesammelte Werke (Aufbau Verlag Berlin 1952 ff.) IV 562 "Orpheus, Musäus, Homerus"; V vgl. 472 Anm.; 704 "wie sie Orpheus nennt"; IX 234 "'Argonauticus' des Orpheus".

Jugendfreund sagte: "Alte Freunde muß man nicht wiedersehen, man versteht sich nicht mehr mit ihnen, jeder hat eine andere Sprache bekommen."¹⁷³

Mehrmals wird gesammelt und zusammengefaßt, was an Sagen aus dem Altertum überliefert ist. Von dieser Art sei hier nur eine frühe Schrift verzeichnet, die 'Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten' von Karl Philipp Moritz (1757-1793), dessen erste Auflage 1791 erschien, Moritz, der auch als Dichter und Freund Goethes nicht vergessen sei. Was dieser über Orpheus schrieb, ist eine immer noch lesenswerte Zusammenfassung des Wesentlichen der alten Überlieferung und verrät ein wohlthuendes Nachempfinden.

Bei Goethe¹⁷⁴ bemerkt man wiederholt unmittelbare Betroffenheit durch Orpheus, der ihm für älter gilt als Hesiod, oder Orphisches. Im Sinne des letzteren sind die 'Urworte. Orphisch' des alten Goethe von 1815/18 zu nennen. Es sind Weisheitssprüche, wie sie auf jenem griechischen Vasenbild, vom abgeschlagenen Haupt des Orpheus vernommen, ein Knabe auf Weisung des Apollon auf seinem Täfelchen aufzeichnet, etwa die ersten Verse der Urworte 'DAIMON. Dämon': "und keine Macht und keine Zeit zerstückelt geprägte Form, die lebend sich entwickelt", was auch für das eigentliche Nachleben nicht die Nachfolge des Orpheus zu gelten hat. In den 'Maximen und Reflexionen' Nr.1133 nennt Goethe "die Architektur eine verstummte Tonkunst" und erläutert dies durch Hinweis auf Orpheus, "der durch die belebenden Töne seiner Leier ... in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen" vermochte, was eher von Amphion als von Orpheus gilt. Ohne daß Orpheus genannt wird, ist eine Entsprechung doch unverkennbar, wenn Goethe am 17. Januar 1827 zu Eckermann bemerkt: "Fausts Rede an die Proserpina, um diese zu bewegen, daß sie die Helena herausgibt; was muß das nicht für eine Rede sein, da die Proserpina selbst zu Tränen gerührt wird". Auch der Abstieg Fausts zu den Müttern, wenn Manto behauptet, "Hier habe ich einst Orpheus eingeschwärzt", ist von der Art des Orpheus Abstieg in die Unterwelt, Orpheus, von dem zuvor Chiron in der klassischen Walpurgisnacht, Am unteren Peneios, erzählte, "Dann Orpheus: zart und immer still bedächtig, schlug er die Leier, allen übermächtig". "Rohe Menschen sollte er der Sittlichkeit näher führen", heißt es im Nachtrag zu 'Philostrats Gemälde'. Um Äußerungen Goethes handelt es sich zwar nicht, was Eckermann unter dem 15. März 1831 berichtet, es ist in diesem Zusammenhang dennoch bemerkenswert, wenn Eckermann im Hinblick auf den Schluß von Goethes 'Novelle', als der musizierende Knabe von dem Löwen schützend umgeben wird, sich daran erinnert fühlt, wie "Orpheus durch eine solche Magie alle Tiere des Waldes zu sich heranzog".

In der Dichtung Hölderlins darf man wohl ein Wiederaufleben des Orpheus erwarten. Einmal erscheint er in der 'Hymne an den Genius Griechenlands':

"Du kommst und Orpheus' Liebe
Schwebt empor zum Auge der Welt,
Und Orpheus' Liebe
Wallet nieder zum Acheron."

Überliefertes über Orpheus berichtet Hölderlin in seiner 'Geschichte der schönen Künste unter den Griechen'.¹⁷⁵

Angesichts zunehmender Belanglosigkeit von Erwähnungen des Orpheus im 19. Jahrhundert sei nur einiges von dem aufgegriffen, was persönliche Anteilnahme oder Ergriffenheit verrät. Als Schinkel (1781-1841) 1831-1835 die Berliner Bauakademie schuf, schmückte er deren Türeinfassung mit Reliefs, unter denen an den beiden oberen Ecken als Gegenstück zwei leierspielende Jünglinge zu sehen sind. Deren Deutung auf Orpheus und Amphion ist überzeugend (Taf. 14,2). Von Amphion erzählt die Überlieferung, er habe durch das Spiel seiner Leier Steine zu bewegen und zum harmonischen Kosmos des Bauwerks zusammen zu fügen vermocht. Und auch von Orpheus wird berichtet, daß er durch seine Musik Steine zu bewegen vermochte. So ehrte dieser

¹⁷³ Ch. Hering, Friedrich Maximilian Klinger. Der Weltmann als Dichter (1966) 131 ff.

¹⁷⁴ E. Grumach, Goethe und die Antike. Eine Sammlung (1949) II 701 ff.

¹⁷⁵ Hölderlins Sämtliche Werke, N. v. Hellingrath-Ausgabe (1923 ff.) I 112 ff. VI 162 ff. Kleine Stuttgarter Ausgabe (1944 ff.) I 127 ff.; IV 197 ff.

besinnliche Meister aus dem Klassizismus die beiden griechischen Heroen harmonischen Schaffens.¹⁷⁶

Für den Bildhauer Antonio Canova (1757-1822), der in den 1770er Jahren unter zahlreichen Gestalten aus der griechischen Mythologie auch Orpheus und Eurydike als Gruppe aus zwei Einzelstatuen schuf, sind dies bildhauerische Gegenstände ohne unmittelbare Betroffenheit; statuarisch auseinandergerissen ist die innere Verbindung von Orpheus und Eurydike als Liebende, die dem tragischen Geschick unterlagen.¹⁷⁷ Peter Cornelius (1783-1867)¹⁷⁸ hatte in einem Kupferstich Orpheus vor Pluton im Höllenreich abgebildet. Goethe, der diesen Kupferstich zu Gesicht bekam, nannte ihn in einem Gespräch mit Eckermann vom 24. Februar 1830 "nicht recht befriedigend". Ebenso wird man wohl urteilen dürfen über das Deckengemälde in der Münchner Glyptothek, das Cornelius als Gegenstück zu einem 'Olymp' als 'Unterwelt' malte. Pluton und Proserpina als Thronende in der Bildmitte sind umgeben von vielerlei Gestalten der Unterwelt unter denen sich auch, griechischer Überlieferung entsprechend, der leierspielende Orpheus und die Eurydike befinden. Eine ungewöhnliche Zutat des Malers ist es, wenn über dem Paar ein Eros erscheint und sich zutraulich an Orpheus schmiegt, möglicherweise einem griechischen Vorbild entnommen.

Unter den italienischen Dichtern der Romantik ist von Manzoni (1785-1873) nichts über Orpheus zu erwarten, weil er gegen die klassische Mythologie eine tiefe Abneigung empfand. Dagegen erinnert der andere italienische Romantiker Ugo Foscolo (1778-1827)¹⁷⁹ in seinen Hymnen 'Le Grazie', die er dem Antonio Canova widmete, an das abgeschlagene schöne Haupt des Orpheus, das zusammen mit seiner Leier die wahnsinnigen Bacchantinnen in die Wogen schleuderten. Es mag zu romantischen Wesenszügen gehören, daß gerade dieses Ereignis aus dem Schicksal des Orpheus dem Dichter Foscolo anging.

Unter den großen Dichtern der englischen Romantik finden sich mehrfach Bezugnahmen auf Orpheus.¹⁸⁰ Shelley (1792-1822) schuf kurz vor seinem frühen Tode, 1820, "gewiss die künstlerisch wertvollste Orpheusdichtung ... einen von Gesangsmacht erbauten Naturtempel von solcher Schönheit und zeigt, was Dichterhand aus diesem Stoffe machen konnte". Auch bei Wordsworth (1770-1830), Byron (1788-1824) und Keats (1795-1821) ist Orpheus ein beliebtes Motiv ihrer Dichtungen. Außerordentliches oder aus der Überlieferung besonders Erlebtes kommt jedoch nicht zu Worte. Besonders erwähnt sei noch Thomas Carlyle (1795-1881), weil von ihm, Frühchristlichem entsprechend, Christus als höchster Orpheus bezeichnet wird. "Daß nämlich die Elemente des Orpheusmythos zu den weitaus meist gepflegten und bevorzugten der englischen Literatur gehörten", beobachtete zusammenfassend J. Wirl.

In zeitlicher Folge sind hier zwischen Dichtern und bildenden Künstlern drei große Musiker nicht zu vergessen. Joseph Haydn (1732-1819) komponierte im Alter eine Oper 'L'anima del filosofo' ('Orfeo'); "dasselbe soll aber von ganz andern arth seyn, als jenes von Gluck",¹⁸¹ Beethoven soll bei dem Andante con moto seines vierten Klavierkonzertes G-dur Op. 58 aus dem Jahre 1806, an Orpheus gedacht haben, wie er die Mächte der Unterwelt anfleht und endlich erweicht.¹⁸² Franz Schubert (1797-1828) schuf 1816 eine Klavierkantate nach dem Gedicht 'Lied des Orpheus,

¹⁷⁶ P. O. Rave, Karl Friedrich Schinkel (o.J.) Abb. 44; ders., Genius der Baukunst. Eine klassisch-romantische Bilderfolge an der Berliner Bauakademie von Karl Friedrich Schinkel (o.J.) 47 ff. Taf. 15.

¹⁷⁷ D. Finn und F. Licht, Antonio Canova. Beginn der modernen Skulptur (1983) 155 ff. Abb. 132 ff.

¹⁷⁸ F. Büttner, Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte I (1980) Abb. 140. 141; dazu als Kompositionsskizze Abb. 104.

¹⁷⁹ Ugo Foscolo, Tutte le Poesie, Hrsg. L. Magugliani (1952) 64. 68.

¹⁸⁰ J. Wirl, Orpheus in der englischen Literatur (1913) 76 ff. 80 ff.

¹⁸¹ Joseph Haydn, Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen, Hrsg. D. Bartha (1965) 253; L. Nowak, Joseph Haydn, Leben Bedeutung und Werk (1959) 345.

¹⁸² G. Ernst, Beethoven, Persönlichkeit Leben und Schaffen (1920) 490.

als er in die Hölle ging' von Johann Georg Jacobi (1740-1814).¹⁸³ "Ihr winselnden Bewohner dieser Nacht Höret auf mein Lied ... Zieht mich die Liebe selbst hinab". Empfänglichkeit und Mitempfindung des Liedersängers Schubert kommen hier dem Wesen des Kitharöden Orpheus leid- und liebevoll zugute.

Der große Romantiker, man darf wohl auch sagen der Klassiker unter den französischen Malern der ersten Hälfte des 19. Jh., Eugène Delacroix (1788-1863) hat mehrmals Orpheus in seine Gemälde mitaufgenommen.¹⁸⁴ Im großen Kuppelgemälde der Bibliothek des Palais Luxemburg, zu dessen Ausschmückung er 1838 beauftragt wurde und die er bis 1847 vollendete, stellte er als Gegenstück zu Homer und anderen berühmten Dichtern auf der Gegenseite Orpheus mit seiner Lyra inmitten der neun Musen dar; eine von ihnen, vielleicht seine Mutter Kalliope, schwebt herab und scheint ihm Sprüche und Gesänge mittels eines ausgebreiteten Spruchbands einzugeben. In den seitlichen Zwischenräumen zwischen der Homergruppe und der Orpheusgruppe findet sich auf einer Seite eine Gruppe bedeutender Griechen um Sappho, Aristoteles und Sokrates und auf der Gegenseite eine entsprechende Gruppe von Römern. Orpheus ist also für Delacroix als Dichter dem Homer ebenbürtig, ist aber vor allem hervorragend in Weisheitssprüchen. In der Bibliothek des Palais Bourbon (Taf. 14,1), ausgeführt in denselben Jahren, versteht er Orpheus auf andere Weise. Im Wandgemälde des südlichen Hemizyklus ist Orpheus dargestellt als Verbreiter der Kultur in Griechenland; man sieht ihn umgeben von wilder Urbevölkerung, ihm zuhörend, während ein Mann bereits mit Rindern vor einem Pflug zu beackern beginnt. Ungewöhnlich und eigenartig ist auch Delacroix' Altersentwurf für die Ausschmückung des Privatpalastes Harmann, jetzt in Montpellier, Musée Fabre. Orpheus umfaßt stützend die vom Schlangenbiß zusammensinkende Eurydike und beide blicken entsetzt nach der sich fortwindenden Schlange; der Eurydike fällt ein Blumengewinde aus der Hand. Erblickt man dann in weiterer Tiefe des Bildes eine der Gefährtinnen der Eurydike, welche in einen Korb Blumen pflückt, dann wird einem verständlich, daß mit diesem Bilde der Frühling gemeint ist als Teil einer Jahreszeitenfolge, in der Diana den Sommer, Bacchus und Ariadne den Herbst versinnbildlichen. Es ließe sich Delacroix' Vertrautheit mit Orpheus noch weiter verfolgen an gelegentlichen Erwähnungen in den Aufzeichnungen seines Journals. Man erkennt, daß bei Eugène Delacroix die Nachfolge des Orpheus als ein ergriffenes Wiederaufleben eigenartig und hervorragend zum Ausdruck kommt.

Zeitlich vorrückend schließt man an Delacroix ungern den eine Generation jüngeren Anselm Feuerbach (1829-1880) an, der angeregt durch eine Privataufführung von Glucks Oper sein großes Gemälde 'Orpheus und Eurydike' schuf. Orpheus schreitet nach links hin und zieht die matte Eurydike nach sich ohne, wie geboten, sich umzusehen. Dieses stattliche Dahinschreiten in wallender klassischer Gewandung läßt, ohne daß man die Namen weiß und die Sage kennt, nichts ahnen von der Tragik, die sich anbahnt. "Der Orpheus wird seiner musikalischen Erzeugung hoffentlich Ehre machen", schreibt Feuerbach an seine Mutter. "Ich glaube, daß Orpheus eines meiner besten Bilder wird. Ich habe Orpheus lebensgroß gemalt, bereits in voller Wirkung. Ich war heute ganz verblüfft, als ich ins Atelier kam, von der Wirkung. Ich glaube, daß kein Mensch ohne ergriffen zu werden davor stehen kann. Ich wußte es voraus."¹⁸⁵ Solch herausforderndes Selbstlob eines Malers ist wohl selten und kennzeichnend für die Großsprecherei und das Getue der deutschen Gründerzeit, ebenso treffend wie das nichtssagende Gemälde selbst.

Am Ende einer gewissen Durststrecke der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verdient eine Marmorgruppe von Auguste Rodin (1840-1917) aus dem Jahre 1894 genannt zu werden, auch diesmal ein Herausführen der Eurydike durch Orpheus aus der Unterwelt.¹⁸⁶ Orpheus mit seiner

¹⁸³ A. Einstein, Schubert. Ein musikalisches Porträt (1952) 142; D. Fischer-Dieskau, Auf den Spuren der Schubert-Lieder (1976) 93 f.; Jacobis' Werke I (1825) 351 f.

¹⁸⁴ L.-R. Bortolatto, L'opera pittorica completa di Delacroix (1972) Abb. 438; ders. a.O. Abb. 461, dazu Entwürfe Abb. 383, 384; R. Huyghe, Delacroix (1967) 421 Taf. 34; ders. a.O. 416 Abb. 320; Bortolatto a.O. Abb. 725; E. Delacroix, Journal I (1932) vgl. Register.

¹⁸⁵ Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter II (1911) 203, 209.

¹⁸⁶ J.L. Tancock, The sculpture of Auguste Rodin (1976) 191 Abb. 18-5, ferner mit Kithara 202 Abb. 20-3 und Orpheus und die Mänaden 172. Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin (1913) 59.

Linken vor seiner Stirn schreitet voran, hinter ihm folgt Eurydike und hinter beiden befindet sich ein gehöhlter Fels. Letzteres ist unverständlich, weil ja ein Herausführen aus der Unterwelt mißlingt. Da Gruppen von Liebenden im Werke Rodins sehr zahlreich sind, dürfte auch einmal die große aber verhängnisvolle Liebe des Orpheus zu Eurydike Rodins Einbildungskraft eingegangen sein. Jedoch kaum mehr als ein künstlerischer Gegenstand hat diese Marmorgruppe von Rodin in der Nachwirkung des Orpheus zu gelten. dennoch: "Diese Macht, Verganges zum Unvergänglichen zu erheben, offenbarte Rodins immer", urteilt Rilke, zeitweise Rodins Sekretär. Einige Jahre früher hat Odilon Redon (1840-1916) auf eigentümliche und eindrucksvolle Weise an die Sage von Orpheus erinnert. Er stellte das schwimmende Haupt des Orpheus in einer Kohlezeichnung dar. Vor einer düster sinkenden Sonne über weitem Meer schwimmt das große Haupt des Orpheus. Etwas so seltenes aus der Sage um Orpheus zu schildern, muß auf irgendeine Weise eine eigene Betroffenheit des Künstlers symbolisch zum Ausdruck bringen. Sollte darin wohl, anders als in Wiederholung von Herkömmlichen, die Gewißheit sich versinnbildlichen: Wiewohl Orpheus durch Rache der Mänaden tot ist, so bleibt doch das, was er wirkte, in Kunst und Poesie für alle Zeit unvergänglich, verbildlicht durch das 'redende' Haupt des Orpheus.¹⁸⁷

Fragt man nach Orpheus in der Musik des vorgerückten 19. Jahrhunderts, so sei als erster Franz Liszt (1811-1886) genannt. Von ihm gibt es eine symphonische Dichtung 'Orpheus' aus dem Jahre 1854. In welchem Sinne Liszt in seiner Komposition Gedanken und Erinnerung an Orpheus verstand, kann man seinen eigenen Worten entnehmen: "Der dichtende Symphonist, der es sich zur Aufgabe bestellt hat ... eine Folge von Seelenzuständen (!) ... klar wiederzugeben, - warum sollte er nicht mit Hilfe eines Programmes nach vollem Verständnis streben? ... ohne in kleinliche Auseinandersetzungen und ängstlich gewahrte Details (!) zu verfallen".¹⁸⁸

Wie abgründig Gegensätzliches gleichzeitig sein kann, fällt auf, wenn man bemerkt, daß in demselben Jahrzehnt, in dem Liszt seinen Orpheus komponierte, 1858, Jacques Offenbach (1819-1880) mit seiner Buffo-Oper 'Orphée aux Enfers' einen starken Publikumserfolg erzielte, mit dieser Travestierung, Pervertierung des Orpheusmythos.¹⁸⁹ Unter Spott, Witz und Hohn verzerrt sich eine zerfetzte Überlieferung, weitgehend in die Gegenwart versetzt, wofür vor allem die 'Öffentliche Meinung', welche die Stelle des antiken Chors eingenommen hat, mit kritischer Einwirkung zuständig ist. Orpheus, Direktor des Konservatoriums zu Theben, und Eurydike sind einander entfremdete Eheleute und sind ungetreu verliebt, Orpheus in Chloe und Eurydike in Aristeus, der alsbald, nachdem Orpheus den Schlangenbiß als Intrige plante, als Pluto sich entpuppt und Eurydike in die Unterwelt entführt. Orpheus widerwillig aber um der öffentlichen Meinung willen genötigt, Eurydike in die Oberwelt zurückzuholen, wird erst durch einen Blitzschlag, den der listige Jupiter vollführt, erschrocken, nicht durch Liebesverlangen, veranlaßt sich umzusehen. Entgegen mythologischen Bedenken des Pluto, macht Jupiter aus Eurydike eine Bacchantin und als solche weiht sich diese dem Dienste des Weingottes Bacchus, was dem Komponisten ein Finale unter wiederholtem Tumult und Cancan der versammelten Götter ermöglicht. Ein spaßhaftes Trümmerfeld des Orpheus-Herkommens.

Im flüchtigen Überblick über Orpheus in der Musik dieses Jahrhunderts¹⁹⁰ und wohl genau um die Jahrhundertwende 1900, sollte Claude Debussy (1862-1918) nicht unerwähnt bleiben. In einem Brief an diesen von Paul Valéry erfährt man, daß beide gemeinsam ein Ballett zu schaffen geplant hatten: "Ich hatte beiläufig an die Orpheussage gedacht, daß heißt die Beseelung der Dinge durch einen Geist - an die Fabel von der Veränderlichkeit und der Ordnung".¹⁹¹ Orpheus als "l'âme vers la sonorité pure", Eurydike als "l'âme trop attachée encor au réel, qu'est la

¹⁸⁷ R. Koella, Odilon Redon (1983) 253 Abb. 254, 243.

¹⁸⁸ R. Engel, Musik in Geschichte und Gegenwart VIII (1960) 983.

¹⁸⁹ M. Frémiot - A. Silberman, Musik in Geschichte und Gegenwart IX (1961) 1892 ff.

¹⁹⁰ H.C. Wolff, Musik in Geschichte und Gegenwart X (1962) 415 ff.

¹⁹¹ Paul Valéry, Briefe, übertragen von W.A. Peters (1954) 50 f.

chair". Zur Ausführung dieses Planes ist es nicht gekommen. Für Arthur Honneger verfaßte Valéry ein Melodrama 'Amphion' (1931), des Gefährten von Orpheus.¹⁹²

Ist damit der Name von Paul Valéry (1871-1945) gefallen, so liegt es nahe etwas über Orpheus-Dichtung der jüngsten Neuzeit zu erkunden. Von Valéry gibt es eine Sonett 'Orphée', von dessen zwei Fassungen wohl diejenige aus den Jünglingsjahren von 1891 der veränderten, gepflegteren Fassung von 1926 vorgezogen zu werden verdient. In der strengen Versform, welche das Sonett verlangt, verdichtet sich das Sonett allein auf das Leierspiel des Orpheus. Geradezu musikalisch wird allen Möglichkeiten wohlklingender Tonlagen in Versen das Leierspiel des Orpheus nach Allbekanntem rhythmisiert und gereimt. Eigenartig ist jedoch der abschließende Dreizeiler, in dem Valéry, dem unter den Künsten Architektur und Musik besonders nahe zu stehen scheinen, sein Sonett schließt. Man denke an seinen Dialog 'Eupalinos oder der Architekt', in dem Valéry aus dem Musizieren gleichsam einen Tempel erstehen läßt, so wie die Festigkeit alter Rhythmen sich unermesslich mit der Seele im großen Hymnus auf der Leier verbinde. Daß Orpheus mit seinem Saitenspiel auch Steine zu bewegen vermochte, dürfte der Grundgedanke sein.¹⁹³

Im Bereich des Dichterischen neuzeitlicher Nachfolge des Orpheus hat Rainer Maria Rilke (1875-1926) wohl als der hervorragendste zu gelten. In seinem Werk findet sich eine erworbene Übereinstimmung von ursprünglicher Überlieferung und eigener schöpferischer Einbildungskraft. Unter seinen 'Neue Gedichte. Erster Teil' von 1905/07 findet sich die Dichtung 'Orpheus, Eurydike. Hermes'. Schon die Überschrift allein läßt darauf schließen, Rilke sei beeindruckt worden durch das gleichnamige griechische Relief, von dem er, so gut wie gewiß, bei Museumsbesuchen in Paris als auch in Neapel eine Wiederholung sah. Es ist ganz und gar der Vorgang, den dieses Relief wiedergibt, an den Rilke sich hält, mit eindrucksvoller Gegenständlichkeit und Anschaulichkeit. Durch Einfühlung und Einbildungskraft wird die versagte Rückführung der Eurydike durch Orpheus unter Eingriff des Hermes ungemein seelenvoll vertieft. Des Orpheus "Sinne waren wie entzweit: indes der Blick ihm wie ein Hund vorauslief, umkehrte, kam und immer wieder weit und wartend an der nächsten Wendung stand", war, in sogenanntem Kontrapost, Eurydike "in sich wie eine hoher Hoffnung und dachte nicht des Mannes, der voranging, und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg". - Die 'Sonette an Orpheus' aus dem Spätjahr 1922 verwirklichten nicht auf gleiche Weise und einheitlich den mythischen Kitharöden, obwohl er wiederholt auf mancherlei Weise gegenwärtig ist, "wenn er singt" (I, IX), "Apoll. Gesang, wie du ihn lehrtest" (I, III) oder "Natur ... regte sich völlig hörend nur wenn Orpheus sang" (II, XXVIII). Der erste Teil dieser Folge wird zusammengefaßt durch das einleitende und durch das abschließende Sonett, die der Überlieferung nächsten. I, I enthält die Überlieferung von Orpheus unter den Tieren; dabei wird deren Hören "reine Übersteigung", "Tempel im Gehör". Im abschließenden Sonett I, XXVI bildet die Tötung des Orpheus durch die "verschmähten Mänaden" den Grundton; "schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt, während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte" und "sind wir die Hörenden jetzt". Der Untertitel dieser 'Sonette an Orpheus. Geschrieben als ein Grabmal für Wera Oukama Knopp' nimmt gewiß Bezug auf des Orpheus Klagegesang für die tote Eurydike. War es zugleich die gebundene Form des Sonetts, an die Rilke in dieser Folge sich ausnahmslos, wenngleich unterschiedlich gehalten hat in klangvollen Harmonien - obwohl die dichterische Form von Sonetten ganz und gar unantik ist - was gleichnishaft Rilke bewog, diese Sonette an Orpheus dem ältesten Dichter, dem Archegeten der Dichter geradezu in griechischem Sinne als Weihgeschenk darzubringen: "ein "Ex-voto" für Orpheus".¹⁹⁴ Darf man folgende Verse wohl als mystische Übereinstimmung zwischen Sprechendem und Angesprochenem, dem Dichter und Orpheus verstehen?

"Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,

¹⁹² Paul Valéry, Oeuvres II (La Pléiade 1960) 1277 ff. 1575 f.

¹⁹³ Paul Valéry, Oeuvres I (La Pléiade 1957) 76 f. 1539f.; ders., Briefe (Inselverlag 1954) 51. Vor Paul Valéry möchte man unter französischen Dichtern wohl erkunden, ob Stéphane Mallarmé (1842-1898) sich in irgendeiner Weise auf Orpheus bezogen habe. Es findet sich bei ihm jedoch nur eine nebensächliche Bemerkung, in welcher Homer als große Wegscheide bezeichnet und gefragt wird, wer vor Homer dagewesen sei, worauf man schlagfertig antwortet: "Orphée".

¹⁹⁴ Rainer Maria Rilke, Briefe aus Muzot. 1921 bis 1926 (1935) 103 - Duineser Elegien II.

darf das unendliche Lob
 ahnend erstatten.
 Nur wer mit Toten vom Mohn
 aß, von dem ihren,
 wird nicht den leisesten Ton
 wieder verlieren."

Unter zahlreichen dramatischen Bearbeitungen oder Verwendungen des Orpheus-Mythos in unserem Jahrhundert¹⁹⁵ sei nur auf einige hingewiesen.

Oskar Kokoschka (1886-1980), bevor er sich ganz der Malerei hingab, verfaßte in den Jahren 1915 bis 1918, anfangs als Schwerverwundeter auf dem Krankenbett eines Lazaretts, das Schauspiel 'Orpheus und Eurydike'.¹⁹⁶ Das Stück wurde "gesprochen, geflüstert in Ekstase, im Delirium gefleht, geheult in Angst und Fieber der Todesnähe" (Brief an Wingler 9.11. 1950). Der erste Akt ist größtenteils ein Zwiegespräch zwischen Orpheus und Eurydike, in dem sich Kokoschkas Erlebnis mit Alma Mahler, der Witwe des Komponisten Gustav Mahler, verbarg. "Um die persönlichen Spuren zu verwischen, habe ich den griechischen Mythos benutzt".¹⁹⁷ Im dritten Akt, in Mauerresten mit der Schaufel grabend, erkennt Orpheus plötzlich sein Haus, findet die zerbrochene Leier und spielt sie. "Wehklaget's im Moder wieder mit menschlichen Stimmen, mich zu täuschen?" (279 f.). "Wenn Orpheus nach Eurydike hascht, ahmt ein Schwarm von abgeschiedenen auf dem Leichenfelde des Freiers Sprünge in einem makabern Tanze nach" (299). "Die Leier wimmert noch" (300 f.), wenn Orpheus mit dem Geist der Eurydike tanzt, in die Knie stürzt und erstickt im Lachen. "Was war an dir mehr, an mir, als die Einbildung herummalte in Träumen" (295), bekennt Orpheus in einem seiner letzten Gespräche mit dem Geist der Eurydike. Der griechischen Überlieferung fremd haben in Kokoschkas Schauspiel Psyche, Furien, Landleute, Schiffsvolk und Krieger sich eingeschlichen; Psyche trug eine kleine Schlange im Arm, die auf Geheiß der Furien Eurydike in die Ferse beißt (253). "Darin - so nahe ich konnte mit Worten - rollte das Erleben, das ich im Innern geschleppt hatte, auf der Bühne ab".¹⁹⁸ Das Beigebrachte dürfte hinreichend verdeutlichen, wie weit im Expressionismus des beginnenden 20. Jahrhunderts Orpheus und Eurydike ihres griechischen Ursprungs entfremdet und eigenwillig gefaßt wurden. Vertont wurde Kokoschkas Schauspiel durch Ernst Krenek (geb. 1900), "der zugunsten des theatralischen Effektes mit den Mitteln in keiner Weise besonders wählerisch umgeht".¹⁹⁹

Jean Cocteau (1889-1963) dramatisierte die Sage von Orpheus im Jahre 1926, verfilmte sie 1950.²⁰⁰ In dieser surrealistischen 'Tragödie in einem Akt und einem Zwischenspiel', voll französischem Esprit, ist von Orpheus als einem Kitharöden nichts mehr übrig geblieben; weder übt er sein Saitenspiel noch singt er. Dies hat er aufgegeben und nun läßt er sich von einem Pferd, das er zum Unwillen des einfachen Landmädchens Eurydike verzärtelt, anregen; durch Erfragen ergeben sich aus dessen Nicken und Stampfen Buchstaben zu Worten. So beginnt diese 'Tragödie', und sie endet damit, daß die Wiedervereinten nach einem Dankgebet des Orpheus sich zu Tisch setzen mit dem abschließenden Satz: "Peut-être arriverons-nous enfin à déjeuner". Zerschlagen ist die griechische Orpheus-Gestalt, und in den Scherben findet sich nur noch etwas

¹⁹⁵ Hunger a.O. nennt 297 Opern bzw. dramatische Bearbeitungen. Genannt seien aus dem Musikalischen die Oper von Darius Milhaud 'Les Malheurs d'Orphée' von 1925 und die Choreographie für ein Ballett von Blanchine, die Strawinski 1958 komponierte; sowie aus dem Dichterischen 'Orpheus. Ein Mysterium' von Karl Wolfskehl (1869-1948) aus dem Jahre 1909, eine bruchstückhafte, aber wortreiche Begegnung von Orpheus und Eurydike im Reich des Pluto, Gesamtelte Werke I Dichtungen (1960) 298 ff.; oder, völlig verderbt und gegenwärtig, eine Dithyrambe 'Der neue Orpheus' von Ivan Goll (1891-1950) in: Dichtungen (1960) 188 ff.; H.C. Wolff, Musik in Geschichte und Gegenwart X (1962) 415 ff.

¹⁹⁶ Oskar Kokoschka, Schriften 1907-1955, hrsg. H.M. Wingler (1956) 231 ff.

¹⁹⁷ Oskar Kokoschka, Katalog der Ausstellung Hamburg 1965, 48.

¹⁹⁸ Oskar Kokoschka, Mein Leben (1971) 131.

¹⁹⁹ K.H. Wörner, Musik in Geschichte und Gegenwart VII (1958) 1763.

²⁰⁰ Theater der Jahrhunderte. Orpheus und Eurydike. Hrsg. J. Schondorff, Vorwort K. Kerényi (1963) 215 ff.

vom Tod der Eurydike, von deren Verlieren und wieder Hervorkommen sowie das abgeschlagene Haupt des Orpheus. "Inutile de dire qu'il n'y a pas un seul symbole dans la pièce. Rien que de langage pauvre, du poème agi".

Dino Buzatti (1906-1972), ein Meister unter den italienischen Schriftstellern unseres Jahrhunderts, ist in seinen 'Poema a fumetti', einem Comicstrip von 1969 durch einschneidende Veränderungen der alten mythischen Handlung wohl am verwegensten mit der Überlieferung von Orpheus und Eurydike umgegangen; Orfi und Eura werden beide hier genannt, 'Le canzoni di Orfi und Eura ritrovate'. In der Gegenwart und in Mailand in einer benannten aber getäuschten Straße beginnt das Stück mit Orfi als erfolgreichem Beatsänger, der im Nachtclub Polybos zur Gitarre singt. Von den beigegebenen Bildern zeigt das entsprechende, wie die Menschenmenge davon läuft, als Orfi zu singen anfängt. Eura stirbt an einem "male misterioso". Statt auf diesen comicstrip weiter einzugehen, sei auf den Aufsatz von E. Reichel 'Der entzauberte Orpheus' verwiesen, in dem es abschließend heißt: "So muß man von Mythenabbau und Mythendestruktion sprechen, von der Endstufe der Mythenrezeption also, die uns auch von anderen Kunstwerken der Gegenwart her vertraut ist". Es soll auch Dino Buzatti noch selbst zu Worte kommen, wenn er in einer seiner Erzählungen einen Maler bei Betrachtung von Gemälden in einer Ausstellung empfinden läßt, es "vollzog sich in den an den Wänden hängenden Bildern eine stetige fortschreitende Wandlung: die klassischen Bilder - Landschaften, Stilleben, Porträts, Akte - alles schien sich immer mehr zu entstellen, es schwoll an, verzerrte und verlängerte sich, vergaß gleichsam die einstigen Maße, die einstige Haltung, bis es schließlich allmählich zerbrach und zerbarst und jede Spur seiner ursprünglichen Form verlor".²⁰¹

Letzteres wäre wohl auch zu wiederholen hinsichtlich der 'Eurydike' von Jean Anouilh (geb. 1910) von 1947. Von der griechischen Überlieferung ist nicht mehr übriggeblieben, als die beiden Namen Orpheus und Eurydike, Namen, die am Ende des ersten Aktes das Liebespaar gegenseitig sich abfragt und, wenn man will, der Tod der sogenannten Eurydike durch einen Autounfall statt Schlangenbiß, dazu das Gebot ihr nicht ins Antlitz zu sehen. Bühnenbilder sind Bahnhofsbüfett und Hotelzimmer. Aus Orpheus ist ein Geigenspieler einer Wanderkapelle, aus Eurydike eine Schauspielerin einer Provinztruppe geworden, und in Herrn Hein verirrt wortreich, was einst der mächtige Pluto war;²⁰² Herr Hein, der Tod, der "dem Leben erst seine richtige Atmosphäre gibt". Angeschlossen sei ein Gedicht des Sizilianers Salvatore Quasimodo (1901-1960), das dritte in der Folge 'La vita è sogno', das Leben ist Traum, unter der Überschrift 'Dialogo', von 1946/48.²⁰³ Obwohl die Verse von Quasimodo oft tonvoller als sagenvoll sind, hört man aus diesem orphischen Zwiegespräch doch unmittelbare Betroffenheit heraus. Mit zwei lateinischen Verszeilen des Vergil, Georgica IV 471 f., beginnend, die im Traum auf die vom Liede des Orpheus bezauberten Schatten des Erebus sich beziehen, antwortet der Dichter unmittelbar mit der rauen Wirklichkeit der erlebten Nachkriegszeit, in der es auch dem Orpheus von Läusen wimmelt, ein quälender Zwiespalt von Traum und Leben. Dennoch endet das Gedicht mit einem Sichaufrufen "Eurydike lebt". Und der vom Krieg beschmutzte Orpheus "schreie nach Liebe, besiege, wenn du willst, die Welt", "alza il capo, non trema piu la terra: urla d'amore, vinci, se vuoi, il mondo". Trotz alles Gegensätzlichen ist dieser 'Dialogo', ein lebensvolles Gespräch des Dichters mit Orpheus, was man in jüngster Zeit kaum erwartet.

In unserem Jahrhundert wird das Andenken an Orpheus nicht nur in dramatischen Bearbeitungen auffallend lebhafter, sondern auch in den bildenden Künsten.

Aus der Malerei sei wenigstens eine Landschaft mit Orpheus als sitzendem Harfenspieler von Lovis Corinth (1858-1925) aus den Jahren 1908/9 erwähnt.²⁰⁴ Dieses Gemälde und dessen Ent-

²⁰¹ Dino Buzatti, Poema a fumetti (1969) 101 ff. Le canzoni di Orfi; 183 ff. Eura ritrovata; Dino Buzatti, Die Versuchung des Domenico. Erzählungen (1964) 232; Dino Buzatti, Orfi und Eura. Aus dem Italienischen übertragen (1970); R. Reichel, Der entzauberte Orpheus in: RomanistJb 23, 1972, 178 ff.

²⁰² Theater der Jahrhunderte (wie Anm. 200) 261 ff.

²⁰³ Salvatore Quasimodo, Poesie e Discorsi sulla Poesia. Hrsg. G. Finzi (1971) 152 f.

²⁰⁴ Sh. Berend-Corinth, Die Gemälde von Lovis Corinth (1958) Abb. 368. 409.



Abb. 8 Gerhard Marcks, Holzschnittfolge vom Jahre 1946/47

G Marcks

wurf haben jedoch nichts Bemerkenswertes aufzuweisen. Und als Seltsamkeit sei erwähnt, daß Apollonaire (1880-1918) die Malweise von Delaunay (1885-1941) als "Orphismus" bezeichnete.

Eine Holzschnittfolge zu den Georgica des Vergil entwarf der Bildhauer Aristide Maillol (1861-1944), darunter: "Eurydike fällt in den Tod zurück, und Orpheus muß zusehen, wie sie ihm entgleitet". "Ich glaube, das ist nicht schlecht", meinte Maillol in einem Gespräch.²⁰⁵

Der schwedische Bildhauer Carl Milles (1875-1955) arbeitete 1936 für das Konzerthaus in Stockholm als Auftrag eine Orpheusgruppe. Aus dem Getümmel eines Reigens nahezu menschengroßer nackter Figuren schwebt Orpheus übergroß empor, anscheinend in die Saiten greifend und dabei Aufmerksamkeit heischend hinabblickend. Enthusiastisches Musizieren tritt nicht überzeugend in Erscheinung. Es ist ein Ballett, wiewohl Orpheus niemals Ballettmeister war. Dieser Orpheusbrunnen von Carl Milles ist voll von Aufwand und Getue, ein ausgelassenes Machwerk mit Orpheus als Mitspieler.²⁰⁶

Ganz anders erscheint ein Amphion-Orpheusbildwerk von Henri Laurens (1885-1954)²⁰⁷ aus dem Jahre 1937. Wie alles, was Laurens gemeistert hat, ist dieses Bildwerk ungemein maniert, überzüchtet. Linienparallelen auf dem Leib der Figur und ekstatisch greifende Hände, deren Finger über dem Haupt sich verkrallen, deuten darauf, daß ein Saitenspieler gemeint sein dürfte, denn in der Tat verspielt das Kunststück das Urbild eines Kitharöden, das plastisch völlig verbraucht wird. Der Name Orpheus oder Amphion ist wohl nur Aushängeschild, durch das das Bildwerk sich empfehlen möchte.

Als Bildhauer schuf Gerhard Marcks (1889-1981) eine Bronzestatue, die im Theater von Lünen aufgestellt ist.²⁰⁸ Orpheus ist in diesem Bildwerk ein Jüngling, schlank aufrecht stehend, eine Geige vom linken Arm leicht nach unten gehalten, den Bogen untätig mit der Rechten hoch erhoben, das Gesicht überquerend, der Kopf leicht nachsinnend gesenkt. Diesen auf Eingebung horchenden Geigenspieler kennzeichnet nichts Eigentümliches als Orpheus. Dagegen hat Marcks eine Holzschnittfolge ganz dem Mythos des Orpheus gewidmet. Der Gedanke an eine solche Bildfolge ist ihm 1927 aufgekommen, aber erst 1946/7 wurde die letzte Fassung in Holz ge-

²⁰⁵ H. Frère, Gespräche mit Maillol (1961) 303.

²⁰⁶ M.R. Rogers, Carl Milles. An Interpretation of his Work (1973) 55 f. Taf. 92 ff.; Ziegler in: Festschr. O. Schmitt (1950) 255 Abb. 5.

²⁰⁷ W. Hofmann, Henri Laurens. Das plastische Werk (1970) Abb. S. 161 ff.

²⁰⁸ Die Holzschnittfolge Orpheus von Gerhard Marcks. Hrsg. von der Gerhard Marcks-Stiftung Bremen 1980. Vorwort Martina Rudolf. Als Titelbild die Bronzestatue in Lünen.

schnitten. An die Verse des Ovid sich haltend bezeichnen die acht Blätter: Singender Orpheus - Schlangenbiß - Totenklage - Orpheus in der Unterwelt - Orpheus, Eurydike und Hermes - Auflehnung - Tod durch die Mänaden - Totenhaupt (Abb. 8). Jedes Blatt dieser Folge ist eigenwillig erfunden, selten als Geschehen, meist als Zustand, woran deutlich wird, daß ihr Schöpfer ein Bildhauer ist, der in Gestalten denkt, manchmal frühere plastische Bildwerke wiederholend. Das Dreifigurenblatt symbolisiert durch Hell und Dunkel das unterschiedliche Zueinander der drei Wesen. Orpheus, der sich umgesehen hat, ist ganz hell, nun allein wieder dem Licht der Oberwelt zugekehrt. Tief schwarz ist Hermes, der nun Eurydike in die Unterwelt zurückführen muß. Eurydike, in schwarzen und weißen Streifen geschnitten, nun nicht mehr hinauf zum Licht sondern wieder hinab ins Dunkel, befindet sich ganz links als Mittlere zwischen den schroffen Gegensätzen der anderen beiden Wesen. Der menschlichen Bezogenheit von Hermes, Eurydike und Orpheus, deren ausdrucksvollen Gebärden des klassischen Orpheusreliefs, wird man sich mühsam erinnern, wenngleich Marcks sich dessen erinnern haben dürfte. Das Blatt 'Tod durch die Mänaden' ist ganz angefüllt durch die Wildheit der drei lebhaft bewegten Mänaden, hinstürmend über den völlig zu Boden gestürzten Orpheus und der seinen Händen entfallenen Leier. Wie suchte dagegen auf den entsprechenden griechischen Vasenbildern Orpheus noch immer sein Eigensein zu retten! Als geschlossene Folge der Darstellung vom Schicksal des Orpheus, wie man sie in griechischen Bildwerken nicht findet, ist diese Holzschnittfolge von Gerhard Marcks unter der jüngsten Orpheus-Nachfolge besonders eindrucksvoll und beachtenswert.

Unter den Bildhauern unseres Jahrhunderts, die sich der Überlieferung des Orpheus angenommen haben, sei als letzter und jüngster Ossip Zadkine (1890-1967) genannt.²⁰⁹ Mehrere Bildwerke des Orpheus hat er geschaffen. Das ältere, aus Ulmenholz 1928 geschnitzt, hält sich noch einigermaßen ans Herkommen 'klassischer' Plastik, wenngleich seltsame Verfahrensweisen vorkommen, wie das eingetieft geschnittene Gesicht. Weitere Bronzebildwerke aus gereiften wenn nicht gar beginnenden Altersjahren von 1948 und 1960 werden den Freund klassischer Plastik befremden, bestürzen, denn diese beiden Bildwerke im Wilhelm-Lehmbruck-Museum zu Duisburg und im Pariser Atelier müssen geradezu als Anti-Plastik gelten (Taf. 14,3). Orpheus ist dennoch seinem Wesen nach ganz und gar Kitharöde geblieben, ja er ist es vielleicht noch durchdringender, weil Leib und Leier ganz eins geworden sind; der Leib des Orpheus ist allein für die Leier da, durch die er wirkt, bezaubert. Untätiges menschlicher, sinnlicher Körperlichkeit wird beiseite gelassen, sodaß der mythische Sänger zu einem äußerst ausdrucksvollen Zeichen für Ausübung der Musik geworden ist; er verzehrt sich geradezu im Musizieren. Für ein Menschenbild wirkender Gestalt griechischer Einbildungskraft wurde in diesem neuzeitlichen Bildwerk ein überzeugendes Zeichen geschaffen, vielleicht ein Symbol, keinesfalls eine Allegorie. Gewiß setzt dieses Bildwerk in seiner Auflösung des Körpers der Überlieferung klassischer Plastik ein Ende, darin zeitgleich der Atomzertrümmerung der klassischen Physik. Man geht wohl nicht fehl, sich angesichts des Bildwerkes von Zadkine einiger Verse seines Zeitgenossen im Bereich der Dichtung zu erinnern, Verse aus Rilkes 'Sonette an Orpheus':

"Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!

.....
Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier."

Ein solches Ende von Plastik ist entschieden wahrhaftiger und erregender als das fadenscheinige Gräzisieren von Klassizisten.

VIII.

Auf langem, oft umständlichem Wege wurde Orpheus seit seinem griechischen Ursprung in dessen Nachfolge über mehr als zwei Jahrtausende verfolgt. Da mag am Ende unversehens der Baccalaureus aus Goethes Faust begegnen und ausrufen: "Erfahrungswesen! Schaum und Dust!

²⁰⁹ Petit Orphée, Bronze 1960: O. Gertz, Ossip Zadkine (1965) 28. 29; C. Lichtenstern, Ossip Zadkine (1890-1967). Der Bildhauer und seine Ikonographie (1980) 141 ff. Abb. 181. 182. 183. 186-192. In diesem Buch sind auf S. 146 und in Anm. 191 zahlreiche Orpheusdarstellungen neuester Zeit verzeichnet.

Und mit dem Geist nicht ebenbürtig! Gesteht: was man von je gewußt, Es ist durchaus nicht wissenschaftlich!" Auf solche Weise bedenklich geworden, ist der Überlegung nicht auszuweichen, wie weit all das Erfahrene und Aufgewiesene über Orpheus wirklich wissenschaftlich sei, wie weit all dies dem Leser, Hörer und Betrachter innerlich angehen mag, wie weit er davon betroffen wird, wie weit Selbstverständnis und Weltanschauung wesentlich dadurch gefördert werden. Bei allem Bemühen um Erweiterung des Wissens und der Bildung bleibt doch einzugestehen, daß viel Wißbares entstaubt und kenntlich wurde, ohne im geistigen Raum dem Wahren, Guten und Schönen angemessen zu sein, sodaß man gelegentlich sich erinnern mag an Jacob Burckhardts Bezeichnung "Wissensschutt".

Rechtfertigend ließe sich sagen, an einem Beispiel wie des Orpheus Ursprung und Nachfolge suche man zu erfahren, wie etwas Geistesgeschichtliches bis her zu uns verlief, wie weit jene Nachfolge aufschlußreich sei für unser Verständnis von Eigenarten und Wandlungen unterschiedlicher Zeitabschnitte.

In unmittelbarem Wiederaufgreifen griechischer Überlieferung erzählen Dichter der augusteischen Römerzeit zusammenfassend, was man von Orpheus als Sagengestalt weiß. In vorgerückter Römerzeit geht manches verloren, sodaß unter Bildwerken zumeist Orpheus unter den Tieren übrigbleibt. In der Spätzeit, die man Spätantike nennt, dient das Schicksal des Orpheus dem Boethius beispielhaft als Warnung, wünsche man zum Anschauen des Guten zu gelangen. - In frühchristlicher Zeit bleibt Orpheus, sofern er nicht als sacrilegium verworfen wird, erhalten aus heidnischen Überlieferung als Gleichnis, unter dem christlicher Glaube sich zugleich verbergen kann. - Im Mittelalter hat sich der Abstand von der griechischen Gestalt ungemein vergrößert. Weniger wird erlebt an Gestalt und Menschlichem; statt ursprünglich und unmittelbar in seiner sagenhaften Wesenheit wird er vielmehr entzweit und vermittelnd, wird er beispielhaft in Auslegung, Anspielung und Sinnbild aufgenommen. Orpheus dient als christliche Anspielung oder als Belehrung. Außer gelegentlicher Erwähnung als Vorbild von Dichtern, als theologischer Dichter, wird der sagenhafte Orpheus anverwandelt und dient vornehmlich sittlicher Auslegung und Unterweisung. Im Spätmittelalter wird die Verwandlung so groß, daß sein verschnörkelter Name zur delectatio, zur Unterhaltung im Zeitgeschmack beitragen muß. - In der Renaissance kommen Nacherzählungen der Orpheussage wieder auf sowie gelegentlich bildliche Schilderungen in zusammenhängender Abfolge, in der bildenden Kunst meist als Wirkungsmittel, weniger aus schöpferische Einbildungskraft sich etwas einfallen zu lassen. Denker sind bemüht, den Fabeln um Orpheus verborgenen Sinn zu entnehmen; er wird verstanden als Begründer und Vorbild von humanitas, von gesittetem Leben und Kultur. - Im Barock bemerkt man im Hinblick auf Orpheus recht unterschiedliche Volksgeister und gegensätzliche Auffassungen. In Spanien beobachtet man neben sinnbildlicher Anverwandlung der Orpheussage für christliche Aneignung anti-antiken Spott. In der bildenden Kunst ist Orpheus weiterhin oft allein Kunstmittel, manchmal nur ansprechende Benennung. In Italien und daraufhin auch im Norden besinnt man sich auf Orpheus als Leierspieler und Sänger und läßt ihn als solchen wiederaufleben in der Musik, die mit der Oper gegenständlicher wird. - In der späten Neuzeit läßt sich allgemein Verbindendes und Gleichartiges schwerlich aufweisen, wenngleich einzelne schöpferische Geister Orpheus auf ihre Art ungewöhnlich erleben und zum Ausdruck bringen. Weitgehend gehört Orpheus zu allgemeinem Bildungsgut, mit dem man oft artistisch schaltet und waltet. Mutwillige Verkehrung muß am Ende als verblüffendes Wirkungsmittel erhalten. Selten und ungewöhnlich werden dem Orpheus erfurchtsvolle Weihungen zuteil.

Richtet man hinsichtlich der Nachfolge seine Aufmerksamkeit allein auf Gegenständliches, so ist beispielsweise in der Römerzeit an Einzelem viel Bemerkenswertes überliefert; am häufigsten sind jedoch seit dem vorgerückten 2. Jh. n. Chr. Wiedergaben des Orpheus unter den Tieren in Bildwerken, vor allem im schmückenden Fußbodenmosaik. Tiere durch Musik zu bezaubern gehört nun nicht gerade zu den wesentlichen Vorgängen im Schicksal des Orpheus. Jene Begebenheit bot vor allem Gelegenheit zur Wiedergabe von vielerlei Gegenständlichem, welches im Dienst der Unterhaltung und des Schmucks in der Römerzeit so weitverbreitete Beliebtheit einbrachte.

Dergleichen wiederholt sich, überblickt man das Verzeichnis in A. Piegler's Barockthemen, im vorgerückten 16. und im 17. Jh., besonders in der holländischen Malerei. Deren Tier- und Landschaftsbildern vermittelte eine Einbeziehung des Orpheus inmitten der Tiere ein erhöhtes Anse-

hen für den gebildeten Betrachter. Wer in geistesgeschichtlichen Abläufen dann und wann Parallelen vermutet, wird diese Ähnlichkeit zwischen vorgerückter Römerzeit und holländischem Barock beachtenswert finden. Dem Verzeichnis Piegler entnimmt man, daß Bilder des Orpheus unter den Tieren, die im griechischen Altertum eine Seltenheit sind, in der abendländischen Malerei weitaus am häufigsten vorkommen. In jenem Verzeichnis ersieht man ferner, daß das Heraufholen der Eurydike aus der Unterwelt in der Renaissance sowie die Tötung des Orpheus durch die thrakischen Weiber im Barock an Häufigkeit das Nächste sind, anscheinend in gleicher Zahl, ein verständlicher Unterschied, weil es in der Renaissance in erster Linie um das Menschenbild ging, während der Barock sich nicht genug tun konnte in der Bewegung. Gegenüber den genannten Themen bleibt Orpheus in der Unterwelt im christlichen Abendland begreiflicherweise weit zurück.

In geistesgeschichtlichen Überlegungen sind dergleichen Statistiken gewiß wenig angebracht. Beachtenswerter wäre es jedenfalls zu erkunden, was an Gegenständlichem der Sage bedeutenden Künstlern besonders anging, beispielsweise Orpheus vor Pluton und Proserpina Eurydike heimführend von Rubens, Orpheus leierspielend und Eurydike unter Mädchen sich vergnügend in bedeutender römischer Landschaft von Poussin oder Orpheus inmitten wilder Menschenmenge als Kulturbringer von Delacroix.

Überblick und Vergleich über dichterische und bildnerische Darstellungen ein und desselben Inhalts bietet wie gesagt eine willkommene Voraussetzung, geistesgeschichtliche Eigenarten und Unterschiede zu erkunden. Wenn beispielsweise Giambattista Marino (1563-1624)²¹⁰ inhaltlich weitgehend an Vergil und Ovid sich hält, so wird die dichterische Form seines 'Orfeo' in 1425 Verszeilen sehr aufschlußreich für die Ausdrucksweise seines zeitbedingten Wesens. Die eigentlichen Vorgänge, beginnend mit dem Erblicken der Eurydike durch Aristeo und endend mit dem schwimmenden Haupt des Orpheus, das als letzte Verszeile "Eurydike. Eurydike" georgelt, sind kurz gefaßt; ausführlich wird dagegen die Spielart des Instruments beschrieben oder es werden in vierhundert Verszeilen, einem Drittel des Ganzen, Bäume, Vögel und andere Tiere vorgeführt. "Der Stoff war ihm nur Gelegenheit das Flittergold des Geistes auszupacken" (K. Vossler). Marino selbst, "il gran maestro delle parole" (de Sanctis), bekennt in seinem Kurzgedicht: "Der Zweck des Dichters ist das Wunderbare. Wer nicht versteht, staunen zu machen, der gehe Pferde striegeln". Nach seinen Lebensjahren gehört Marino zur Hälfte der Renaissance, zur Hälfte dem Barock an, als "der begabteste Dichter des rednerischen Schwulstes" (K. Vossler) kann er nicht dem jungbeginnenden Barock sondern nur dem Ableben der Renaissance im 'Manierismus' zugeordnet werden, was besonders deutlich wird, wenn man seinen Künsteleien die wirklichkeitsnahen, lebensvollen Gemälde seines Zeitgenossen, des frühbarocken Caravaggio (1573-1610), gegenüber stellt.

Es fällt nicht leicht abzuwägen und Gewichtiges von dem zu unterscheiden, was zu leicht befunden wird. Der Mensch macht, seiner Natur und seiner Zeit gemäß, sich dieses oder jenes zu eigen, um seinen Geschmack zu pflegen, sein Wesen zu bilden, Menschliches zu verstehen. Wem von Bildnern und Dichtern diene Orpheus nur als Vorwand wie den holländischen Tiermalern oder als zeitbedingte Gewohnheit wie selbst bei den griechischen Vasenmalern Orpheus von den Thrakerinnen verfolgt oder bei den römischen Ausstatlern von Villen Orpheus unter den Tieren? Wer brachte dagegen unter dem Namen des Orpheus oder unter seinem Bilde wirklich eigenartig Erlebtes mit schöpferischer Einbildungskraft zum Ausdruck? Wie wechselte unter allem, was seit seinem griechischen Ursprung in der Nachfolge über Orpheus bekannt blieb, was über ihn zur Geltung kam, dem jeweiligen Zeitalter gemäß? So war bei Giambattista Vico und bei Eugène Delacroix Orpheus vornehmlich derjenige, der durch sein Saitenspiel die Menschheit heranbildete, kultivierte, oder es brachte Calderon zum Überlieferten eigene christliche Überzeugung zum Ausdruck. Nur als fraglicher Versuch möge folgender abrundender Überblick verstanden werden.

War Orpheus ursprünglich eine Gestalt, so wurde aus seiner Nachfolge als letztes eine Ungestalt beigebracht, und gewiß wird manchem Betrachter das eine gefallen, das andere mißfallen, wird er nur das eine wertschätzen. Mit ästhetischem Gefallen ist es jedoch nicht getan; man muß nicht

²¹⁰ G.V. Mirollo, The Poet of the Marvelous. Giambattista Marino (1963) 53 ff.; F. De Sanctis, Geschichte der italienischen Literatur II (1945) 263 ff.; K. Vossler, Italienische Literaturgeschichte. Göschen Band 125 (1927) 108 f.

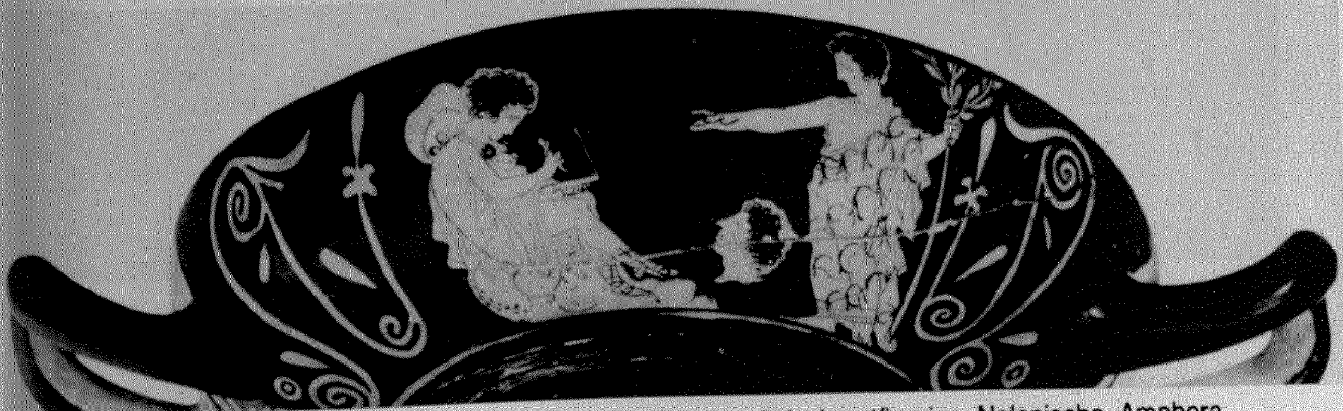
nur ansehen sondern einsehen, oder besser herauszusehen bemüht sein. Angesichts des Orpheus von Zadkin sollte man spüren, daß ein Bildner in diesem Werk eigentümlich Erlebtes wesentlich zum Ausdruck brachte, nämlich den Kitharöden, der ganz und gar Musik ist. Von der Gestalt, um die es den Griechen ging - deren früheste Menschenbilder waren allein *γυῖα*, Gliedmaßen -, ist bei Zadkin von deren Leiblichkeit wenig geblieben, nur dasjenige, was dem geistigen Vorgang des Musizierens unmittelbar angehört. So verstanden ist das Bildwerk in seiner Absonderlichkeit durchaus wertvoll, "wissenswert".

In der Neuzeit bereitet viel Musik im Namen des Orpheus dem Hörer gewiß Vergnügen, vermag überdies ihn über das Schicksal des Orpheus belehren und damit zu unterhalten. Vergnüglich und unterhaltend ist jedoch das schmerzliche Schicksal des Orpheus nicht; daher sahen beispielsweise Monteverdi und Gluck auf ein erfreuliches Ende ihrer Oper. Bei Monteverdi erscheint im Finale dem Orpheus in seiner höchsten Not sein Vater Apollon und führt ihn empor zum Himmel, "Dove ha virtu verace Degno premio di sè diletto e pace", "Wo Heiterkeit und Freude des Mannes Tugend lohnen". Bei Gluck verhindert Amor den Selbstmord des Orpheus, gibt Eurydike ihm zurück und feiert fröhlich vor seinem Tempel mit beiden ein entzückendes Ballett als Finale. Fraglos wird mancher Zuhörer dieses, mancher jenes für wertvoller oder für gefälliger halten. Wertvoll dürfte fraglos auch 'Der göttliche Orpheus' von Calderon genannt werden. Von der griechischen Orpheussage wird darin nicht viel wiederholt. Aber als Wesen ist Orpheus hier ungemein erhöht und verdichtet worden in symbolischer Einigung mit Christus. Der göttliche Orpheus, Eurydike als die menschliche Natur sowie die Schlange sollen gewiß an Adam und Eva im Paradies erinnern. Wenn in der altchristlichen Bildnerei Christus hinter Orpheus sich verbergen konnte, so möchte man den Göttlichen Orpheus des Calderon geradezu eine Summa von Griechischem, Alttestamentlichem und Christlichem nennen.

Drängt es zum Ende in das griechische Ursprungsland des Orpheus zurück zu kehren, so dürften es zwei Bildwerke sein, die erzählend Gehaltvolles zu sagen haben. Das eine ist das Orpheusrelief, dessen Original der Hochklassik des 5. Jahrhunderts entstammt und das im Altertum mehrmals nachgebildet wurde, weil es gewiß auch damals viel galt. In der Neapler Kopie sind den drei Gestalten ihre Namen Hermes, Eurydike und Orpheus beigeschrieben (Taf. 11,2). Dieser Namen bedurfte es aber gar nicht, um aus dem Bildwerk herauszusehen, um was es geht, denn dieses Bildwerk ist klassisch in dem Sinne von Hegels Bestimmung des Klassischen als das "sich selbst Bedeutende und sich selber Deutende". Eindeutig ist allein die Zusammenstellung der drei Gestalten, drei Personen wie die drei Schauspieler der gleichzeitigen attischen Tragödie; die mittlere weibliche Gestalt mit dem Botengänger links gleichgerichtet und gleichgestellt sowie gleichwohl gegenständig mit dem Sichumwendenden rechts einander zugeneigt und verbunden. Wie man von Alters her gewohnt ist von links nach rechts zu lesen, so werden in diesem Bildwerk Schreiten und Bewegung so vermittelt, daß man die drei Gestalten von links nach rechts verfolgt. Dabei setzt der Leierspieler ganz rechts der vorgesehenen Richtung sich entgegen. So versinnbildlicht allein die Bewegungsrichtung der drei Sichverhaltenden, daß etwas geschieht, was nicht sein sollte. Orpheus war Willens, Eurydike unter überwachender Beteiligung des Hermes aus der Unterwelt fortzuführen. Sein Wille unterlag jedoch seinem Gefühl; und während die Zuneigung der beiden Liebenden sich erfüllen möchte, greift Hermes ein, Eurydike zurückzuführen. Sinnbildlich erkennt man sogleich, daß die weibliche Gestalt in der Mitte als ein Mittleres mit dem Manne ganz rechts in Zuneigung verbunden ist und dem anderen links überdies in Gleichstellung zugehört. Ordnung und nötiges Gebot verbindet Eurydike mit Hermes, in Gefühl und Leidenschaft sind Eurydike und Orpheus miteinander verbunden. Dieses Orpheusrelief ist also ein Sinnbild des Tragischen, das sich darin vollzieht, daß im Leben Gebotenes und Verlangtes, Sollen und Erwünschtes leidenschaftlich einander durchkreuzen. Abermals mag man sich an Hegel erinnern und fragen, wie gelangt der Mensch aus Thesis und Antithesis zur mittleren verbindlichen Synthesis, in dem einander Widerstrebenden zum verständigen und wohlthuenden Ausgleich. Eindringlicher könnte kaum solche oftmals wiederkehrende Lebenslage im Bildwerk dargestellt werden wie in diesem Orpheusrelief.

An dem anderen so gehaltvollen griechischen Bildwerk, dem rotfigurigen attischen Orpheuskrater bewirkt der Kitharöde Orpheus durch sein Saitenspiel eine ansehnliche Gemeinschaft von vier um ihn versammelten Thrakern, wirkt bestimmend auf diese durch Anhören (Taf. 11,3). "Bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Bildung", sagt in Goethes Wanderjahren einer der Oberen zu

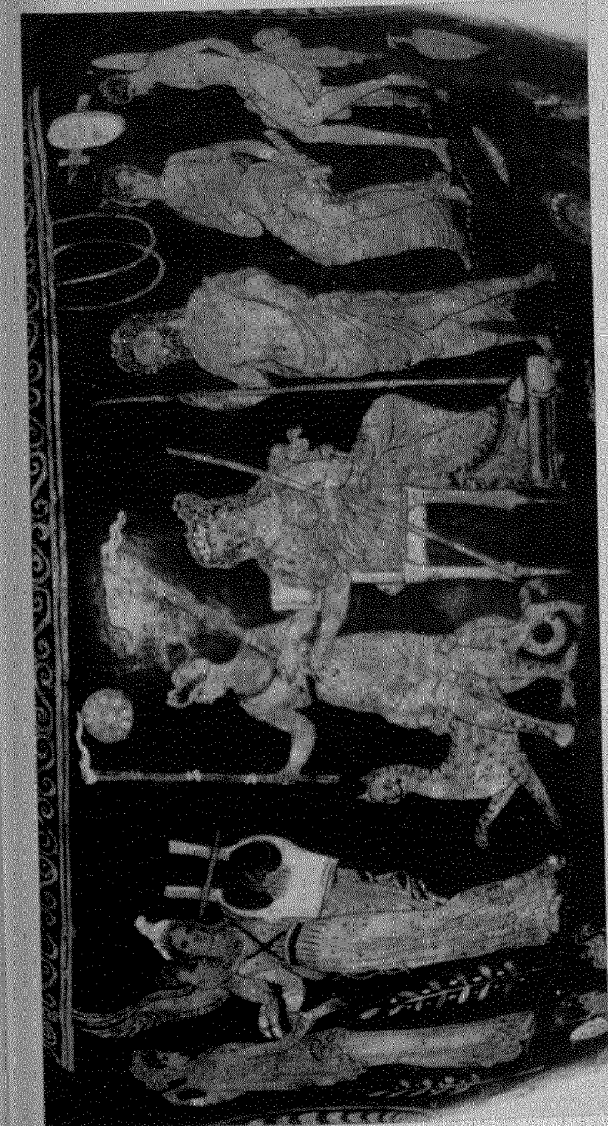
Wilhelm Meister. In einer Gemeinschaft, wie der Orpheuskrater sie abbildet, wahr zugleich jeder der Zuhörenden sein Eigensein. Es waltet in der Bildordnung eine unverkennbare Ausgewogenheit von je zwei Thrakern um Orpheus als ihre beherrschende Mitte; kontrapostisch wechseln und entsprechen einander Abstufungen von ruhiger Haltung bis zu lebhafter Bewegtheit. Der Thraker in männlichen Jahren ganz rechts gibt seine Betroffenheit zu erkennen, wiewohl er der Musik gegenüber verschlossen bleibt; er scheint darum zu wissen, daß die Musik seine Gefährten sämtlich betrifft, ihn aber nichts angeht; sein Anderssein bewirkt jedoch kein Aufbegehren. Der wohlgebaute bewegliche Jüngling ihm zunächst ist dem Kitharöden in lebhafter Körperhaltung entgegengestellt, wenngleich durch jenen bestimmt; es sieht so aus, als läse er mit Aufmerksamkeit dem Orpheus sein Lied von den Lippen. Der unmittelbar hinter Orpheus stehende Jüngling hat die Augen geschlossen, sich dessen bewußt, daß Musik völlige Hingabe des Gehörs verlangt. Der Jüngling zu äußerst links ist von Ergriffenheit dergestalt übermannt, daß er sich in seiner Körperlichkeit nicht mehr allein zu halten vermag. Eigenarten, wie unterschiedlich einzelne Menschenwesen sich zur Wirkung der Musik verhalten, empfänglich, äußerlich aufmerkend, dem Hören ganz hingegeben, selbstvergessen, findet man hier in jeglicher Eigenart abgebildet. Im Wesentlichen, geradezu gleichnishaft versteht der Meister dieses Vasenbildes die Musik als Aufweisung von Eigensein darzustellen und zugleich den Einzelnen auszuweisen als ein in Gemeinschaft lebendes und sich bewährendes Wesen, ganz im Sinne der Bestimmung des rechten Menschen durch Aristoteles als ein *zoon politikon*, ein in Gemeinschaft lebendes Wesen. Dies käme wohl schwerlich so überzeugend zum Ausdruck, befänden sich in diesem Vasenbilde ebenso wie in dem Orpheusrelief nicht Form und Inhalt in unauflöslicher Übereinstimmung. Gewiß ließe auf dergleichen Weise noch manches an Gehaltvollem sich aufweisen aus dem, was an Nachfolge des Orpheus erkundet wurde. Da nun einmal Orpheus ein Grieche ist, dürfte es im vorgelegten Überblick naheliegend sein, sich wieder einmal, nach einer Empfehlung Goethes, vertrauensvoll an die Griechen zu wenden, "um dort Beruhigung zu finden", um durch sie ermuntert für sich selbst Weltbild, Weisung und Ausgleich zu gewinnen. "Das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch" (Goethe).



1. Metope vom Sikyonier-Schatzhaus. Delphi. - 2. Attisch rotfigurige Nolanische Amphora. München. - 3. Attisch rotfigurige Hydria. Basel. - 4. Attisch rotfigurige Schale. Cambridge.



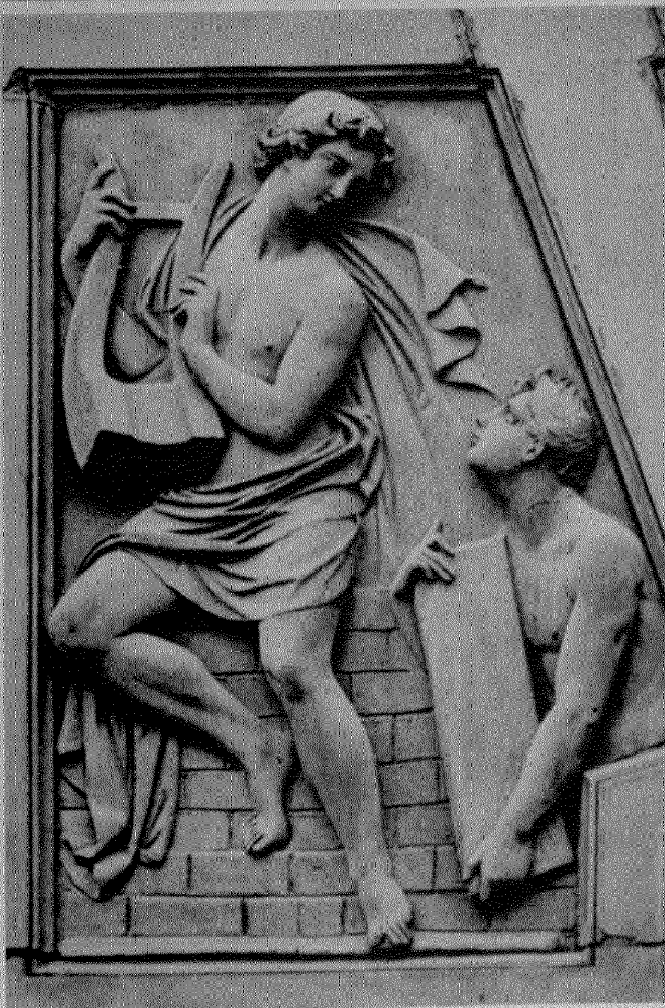
1. Attisch rotfiguriger Krater des Orpheus-Malers. Berlin. - 2. Dreifigurenrelief. Paris. - 3. Apulisch rotfigurige Amphora. Basel.



1. Apulisch: rotfigurige Volutenkrater. Neapel. - 2. Mosaik in San Anselmo. Rom. - 3. Sarkophagrelief. Ostia.



1. Luca della Robbia, Relief. Florenz. - 2. A. Dürer, Zeichnung. Hamburg. - 3. B. Peruzzi, Wandgemälde in der Farnesina. Rom. - 4. N. Poussin, Gemälde. Paris.



1. E. Delacroix, Bibliothek des Palais Bourbon. - 2. K. Schinkel, Relief an der Bauakademie, Berlin. - 3. O. Zadkine, Bronzeskulptur, Duisburg, W. Lembruck-Museum.



DEUTSCHER ARCHÄOLOGISCHER ANZEIGER

1984, X. 10

Verlag der Archäologischen Seminare der Universitäten
Münster und Bonn



Für Abkürzungen und Zitierweise wird auf die Regeln des Deutschen Archäologischen Instituts verwiesen, s. zuletzt Archäologischer Anzeiger 1982, 809 ff. und Archäologische Bibliographie 1984, X ff. Redaktionsschluß ist jeweils der 1.10. des vorhergehenden Jahres, es wird aber um frühere Manuskriptabgabe gebeten.

Gedruckt mit Unterstützung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe.

Redaktion: Reinhard Stupperich, Archäologisches Seminar der Universität, Domplatz 20 - 22, 4400 Münster.

Druck: Verlagsdruckerei „ibau“ – Karl Wilmers KG, Geringhoffstr. 45, 4400 Münster.

Zu beziehen durch die Buchhandlung WASMUTH KG, Hardenbergstr. 9a, Berlin 12, und durch die Herausgeber, Archäologisches Seminar der Universität, Domplatz 20 - 22, 4400 Münster.

Copyright der Autoren

Titelvignette: Attische Randschale, Detail, Archäol. Museum der Universität Münster. Inv. 297

ISSN 0344 - 810 X