



Hans Rheinfelder

MEDIUM AEVUM ROMANICUM

FESTSCHRIFT
FÜR HANS RHEINFELDER

HERAUSGEGEBEN VON
HEINRICH BIHLER UND
ALFRED NOYER-WEIDNER

1963

MAX HUEBER VERLAG MÜNCHEN

herzlichste Dank gesagt. Der Verlag Max Hueber und insbesondere sein tatkräftiger Juniorchef, seit Jahrzehnten auf das engste mit Hans Rheinfelder verbunden, haben dieses Werk mit einer Großzügigkeit unterstützt und gefördert, die ebenfalls einen besonderen Dank verdient.

In ihrer aller Namen sei diese Festgabe dem verehrten Jubilar überreicht: Kollegen, Freunde und Schüler gratulieren ihm von Herzen zu seinem Ehrentage. Möge es ihm vergönnt sein, noch lange Jahre in voller Gesundheit seiner geliebten Romanistik nachgehen zu dürfen.

Göttingen—Wien, im Januar 1963

Heinrich Bihler

Alfred Noyer-Weidner

INHALT

Vorwort	III
Tabula Gratulatoria	VII
<i>Higinio Anglés (Rom-Barcelona)</i>	
La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo	I
<i>Heinrich Bihler (Göttingen)</i>	
Zur Gestalt mittelalterlicher lateinischer, französischer und spanischer Fassungen der Fabel vom Fuchs und vom Raben	21
<i>Bernhard Bischoff / Hans-Georg Beck (München)</i>	
Das italienisch-griechische Glossar der Handschrift e 14 (127) der Biblioteca Capitolare in Monza	49
<i>August Buck (Marburg)</i>	
Zur Geschichte des italienischen Selbstverständnisses im Mittelalter	63
<i>Maurice Delbouille (Lüttich)</i>	
Note pour l'histoire des couples français <i>soz-desoz, sor-desor, sus-dessus et sous-dessous</i>	78
<i>Hans Flasche (Marburg)</i>	
Calderón als Paraphrast mittelalterlicher Hymnen	87
<i>Ernst Gamillscheg (Tübingen)</i>	
Über Präposition und Adverb im Spanischen	120
<i>Helmut Hatzfeld (Washington)</i>	
Deuten Stilelemente in Chrétien's »Perceval« auf eine strukturelle Einheit?	140
<i>Karl Heisig (Marburg)</i>	
Das Rolandslied und Byzanz	161
<i>Urban T. Holmes (Chapel Hill)</i>	
The Adventures of Fouke Fitz Warin	179
<i>Albert Junker (Erlangen)</i>	
Von der Schönheit des Rolandsliedes (O) im Spiegel neuester Forschung	186
<i>Wilhelm Kellermann (Göttingen)</i>	
Drei Dichter der ältesten portugiesischen Lyrik	200
<i>Werner Krauss (Berlin)</i>	
Das Mittelalter in der Aufklärung	223

<i>Bruno Migliorini (Florenz)</i>	
Il Nome «Giuseppe» in Italia	232
<i>Alfred Noyer-Weidner (Wien)</i>	
Eine problematische Stelle im Oxforder Roland: Karls Rückkehr aus Spanien (O 3682–3704)	238
<i>André Pézard (Paris)</i>	
Fractenses? [<i>De vulgari eloquentia</i> , I xi 6]	258
<i>Franz Rauhut (Würzburg)</i>	
Warum wurde Paris die Hauptstadt Frankreichs?	267
<i>Gerhard Rohlfs (Tübingen)</i>	
Italienisch und Toskanisch (<i>ora non adesso</i>)	288
<i>Hans Skommodau (München)</i>	
Das Alexiuslied. Die Datierungsfrage und das Problem der Askese	298
<i>Helmut Stimm (Saarbrücken)</i>	
Zur Sprache der Handschrift V des Alexiusliedes	325
<i>Gunnar Tilander (Stockholm)</i>	
»Die Wissenschaft kann der Papierflut nicht mehr Herr werden«	339
<i>Johannes Vincke (Freiburg)</i>	
Europäische Reisen um 1400 im Spiegel aragonesischer Empfehlungs- und Geleitbriefe	345
<i>Kurt Wais (Tübingen)</i>	
»Le bien renommé Villon . . .« (Selbstironie bei François Villon)	378
<i>Harald Weinrich (Kiel)</i>	
Zur Etymologie von frz. <i>félon</i> »treulos«	389
<i>Julius Wilhelm (Tübingen)</i>	
Orpheus bei Dante	397
Verzeichnis der romanistischen Arbeiten von Hans Rheinfelder 1926–1962	407

TABULA GRATULATORIA

<i>Renzo Abis</i> München	<i>Antoni M. Badia-Margarit</i> Barcelona
<i>Peter Acht</i> München	<i>Rudolf Baehr</i> München
<i>Paul Aebischer</i> Lausanne	<i>Friedrich Baethgen</i> München
<i>Hellmuth Albrecht</i> Tucumán (Argentinien)	<i>Werner Bahner</i> Leipzig
<i>Konrad Algermissen</i> Hildesheim	<i>Walther Baier</i> München
<i>Dámaso Alonso</i> Madrid	<i>Kurt Baldinger</i> Heidelberg
<i>Paul Althaus</i> Erlangen	<i>Gunther Ballin</i> Buenos Aires
<i>Higinio Anglés</i> Rom/Barcelona	<i>Hernando Balmóri</i> Buenos Aires
<i>Angel Antón Andrés</i> München	<i>Eugen Bamann</i> München
<i>Ramon Aramon i Serra</i> Barcelona	<i>Manfred Bambeck</i> Ottawa/Canada
<i>Max Aschenbrenner</i> München	<i>Alfred Barthelmess</i> München
<i>Charles Aubrun</i> Paris	<i>Otto Basler</i> Zell-Riedle
<i>Gustav Aufhammer</i> München	<i>Marcel-Edouard Bataillon</i> Paris
<i>Johann Baptist Aufhauser</i> München	<i>Miguel Batllori</i> Barcelona/Rom
<i>Otto F. Babler</i> Kopeček (CSSR)	<i>Andreas W. Bauer</i> Buenos Aires
<i>Elie Bachas</i> Toulon (France)	<i>Jakob Bauer</i> München
<i>Lydia und Wolfgang Babilas</i> Münster/Westf.	<i>Hermann Baumann</i> München
<i>Susanne Bach</i> Rio de Janeiro	<i>Amor Bavaj</i> Bad Godesberg

¹⁹ Die Stellennachweise bei Alexander Souter, *A. Glossary of Later Latin to 600 A.D.*, Oxford 1949; und bei Albert Blaise, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Paris 1954.

²⁰ Galloromanische Ableitungen nach dem FEW, s. v. *fel*, lassen ebenfalls übertragene Bedeutung erkennen: apr. *felenar* »zornig sein«, apr. *esfelar* »wütend werden«, apr. *deffliar* »(sein Gemüt) entgällen«, Charnie *fièleux* »douceux qui fait bonne mine aux gens et les dénonce trahissement«. Gerade das letzte Beispiel läßt den wortgeschichtlichen Zusammenhang mit *fel/felon* deutlich erkennen.

²¹ Vgl. C. v. Paucker, *Übersicht des der sog. Silbernen Latinität eigenthümlichen Wortschatzes*, Berlin 1884, S. 16. — R. Fisch, *Die lateinischen nomina personalia auf -o, -onis*, Berlin 1890. — Frederic Taber Cooper, *Word formation in the Roman Sermo Plebeius*, New York 1895.

²² Vgl. Frederic Taber Cooper, a.a.O. S. 54 ff.

²³ Vgl. Meyer-Lübke, *Historische Grammatik der französischen Sprache*, Bd. II, § 47.

²⁴ Vgl. Ernst Gamillscheg, *Romania Germanica*, Bd. I, S. 277. — Gerhard Rohlfs, *Vom Vulgärlatein zum Altfranzösischen*, Tübingen 1960, S. 114.

²⁵ Im Mittelhochdeutschen dient das Wort Galle selber als »Bezeichnung für böse Menschen«, z. B. im Alsfelder Passionsspiel: *du bitter galle* (vgl. W. Fechter, a.a.O. S. 119 f.).

²⁶ Eduard Wechssler, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 24 (1902), S. 163.

²⁷ Vgl. K.-J. Hollyman: *Les défauts associés au caractère du félon dérivent à la fois du manque de chevalerie et du manque d'esprit chrétien* (a.a.O. S. 154).

²⁸ Vgl. z. B. *Passion*, VV. 243 und 457.

Julius Wilhelm (Tübingen)

ORPHEUS BEI DANTE

Der Orpheusmythos hat in der antiken Literatur zahlreiche poetische Ausgestaltungen und Sinndeutungen erfahren. Christliche Schriftsteller der spätantiken Zeit haben sich der Orpheusgestalt bemächtigt und sie im Sinne ihres religiösen Glaubens umgedeutet. Die bildende Kunst jener Epoche hat ein gleiches getan. Für Humanismus und Renaissance sind der Reichtum an dichterischen Ausformungen des Orpheusmythos und die denkerischen Bemühungen um ihn charakteristisch. Auch in der Gegenwartsliteratur ist die Orpheusgestalt mehrfach in kunst- und sinnreicher Weise verlebendigt worden¹.

Wie hat das Mittelalter den antiken Orpheus gesehen und dargestellt? Und vor allem: Gibt es so etwas wie ein Orpheusbild Dantes, des größten dichterischen Repräsentanten mittelalterlichen Geistes? Die Hauptaspekte des antiken Orpheusmythos, auf dessen Entstehung, Entwicklung und literarische Ausprägungen hier nicht eingegangen werden kann, sind bekannt: die göttliche oder halbgöttliche Abstammung, der herrliche Gesang zu den Klängen der Leier, womit es ihm gelang, sich selbst Götter geneigt zu machen, feindselige und triebhafte Menschen zu besänftigen, wilde Bestien zu bändigen und die Tiere des Waldes an sich zu ziehen, ja sogar Felsen und Bäume zu sich zu zwingen; der Gang in die Unterwelt, um seine Gattin Eurydice wieder ins Leben zurückzuholen, deren erneuter Verlust, da er das Verbot, auf die ihm nachfolgende nicht zurückzublicken, übertreten hatte, das grausame Spiel, das die verblendeten thrakischen Mänaden mit ihm getrieben haben, bis sie ihn töteten, das wundersame Weiterwirken des begnadeten Sängers und Kulturbringers auch post mortem. Mehrere dieser Züge wurden von der christlichen Allegorese der ersten Jahrhunderte aufgegriffen und umgedeutet. Clemens von Alexandrien im 2., Lactantius im 3. Jahrhundert und andere sahen in Orpheus, wie auch in anderen mythischen Gestalten der Antike (Odysseus, Herakles) Präfigurationen Christi. Christus galt ihnen als der göttliche Orpheus, er habe mit seinem heilbringenden Wort die Menschen an sich gezogen wie Orpheus mit seinem Gesang und den Klängen seiner Leier. Der biblische Gedanke von der göttlichen Musik des Weltalls ließ sich leicht verknüpfen mit dem griechisch-lateinischen Mythos des Sängers Orpheus. Der spätantike »Orphismus« ging mancherlei Verbindungen mit frühchristlichen

Auffassungen ein. Homer und Hesiod betrachtete man ebenso wie Orpheus (im Hinblick auf die »orphischen Hymnen« und den traditionellen Orpheusmythos) als »theologische Dichter« und eine Art Vorläufer des Christentums.

Augustinus hat sich in seinem grundlegenden Werk »De Civitate Dei« (XVIII, Kap. XIII, XIV) mit den »Fabeln« der Antike befaßt. Er meint damit die Göttergestalten der heidnischen Antike, denen keine Realität zukam, auch wenn die griechischen und römischen Dichter sie als göttliche Wesen besungen und damit ihre Leser erfreut haben (delectari). Augustinus führt aus, daß antike »Dichter, die man auch Theologen nennen könnte«, carmina über Götter verfaßt haben, die in Wirklichkeit große Menschen gewesen sind. In diesem Zusammenhang nennt er Orpheus, Musaeus und Linus. Halten wir fest: Augustinus betrachtet Orpheus als eine historische Dichtergestalt, nicht als ein mythisches Wesen.

Im Hochmittelalter haben sich nicht nur die mittellateinischen Dichter mehrfach dem Orpheusmotiv zugewendet, sondern hat auch das geistige Haupt der Scholastik, Thomas von Aquin, die Orpheusgestalt zu deuten versucht. In Comm. Metaph. I. lect. 4 lesen wir: »Apud Graecos primi famosi in scientia fuerunt quidam poetae theologi, sic dicti, quia de divinis rebus carmina faciebant. Fuerunt autem tres: Orpheus, Musaeus et Linus, quorum Orpheus famosior fuit.« In Comm. de anima. I, 1, lect. 12 und 190 heißt es: »Iste Orpheus primo induxit homines ad habitandum simul et fuit pulcherrimus concionator, ita quod homines bestiales et solitarios reduceret ad civilitatem. Et propter hoc dicitur de eo quod fuit optimus citharædus, intantum quod fecit vel faceret lapides saltare, idest ita fuit pulcre concionator, quod homines lapideos emollivit.«

Aus diesen Zitaten geht hervor, daß Thomas den antiken Orpheus trotz aller fabulösen Einkleidung durch die Antike in dreifachem Sinne als geschichtliche Figur betrachtet: als »theologischen Dichter«, als großen Musiker und insbesondere wortmächtigen Archegeten der Kultur, der als erster zum geordneten Zusammenleben der Menschen beigetragen habe. Er geht aber nicht soweit, wie es im Mittelalter vielfach üblich war, Orpheus als Beispielfigur eines großen Dichters anzusehen.

Von den skizzierten Orpheuswertungen des Mittelalters hat Dante einen sparsamen Gebrauch gemacht. Er erwähnt m. W. Orpheus nur zweimal: im 4. Inferno-Gesang der Divina Commedia und an einer Stelle im 2. Traktat des Convivio. Dante wird von seinem Führer Virgil in der Vorhölle zum Aufenthaltsort der *quattro grandi ombre* geleitet, der Gruppe der (nach Dante) größten Dichter der antiken Welt: Homer, Horaz, Ovid

und Lukan. Mit ihnen begaben sich die beiden Jenseitswanderer im Bereich des *nobile castello* zu einem *luogo aperto, luminoso ed alto*, von wo aus sie einen freien Ausblick auf die *spiriti magni* hatten, zumeist »edle Heiden«, die sich dort würdevoll und gedankenvoll ergingen. Es handelt sich um zwei große Kategorien: zuerst antike Helden, vierzehn Männer und Frauen der Tat, den einer viel späteren Zeit angehörenden Sultan Saladin mit eingerechnet. Dann einundzwanzig Männer des Geistes: die drei großen Philosophen Aristoteles, Sokrates und Plato, die sieben Vorsokratiker, dann als einzelner der antike Arzt und Naturwissenschaftler Dioskorides. Darauf folgen Orfeo, Tullio, Lino (bzw. Livio) und Seneca. Als letzte Gruppe sechs Philosophen – Naturwissenschaftler, von denen vier Griechen und zwei Araber sind.

Wenn die Namen der vorletzten Gruppe Orfeo, Tullio, Livio, Seneca lauten, ist die chronologische Ordnung der Lebenszeiten gewahrt. Marcus Tullius Ciceros Schriften waren für Dante ein unerschöpflicher Born des Wissens und, nach Aristoteles und Thomas von Aquin, eine der Hauptquellen philosophischer Belehrung. Senecas Prosawerke bedeuteten für ihn eine Schatzkammer stoischer Lebensweisheit. Wenn die Lesart *Livio* richtig sein sollte – in den neueren kommentierten Ausgaben der Divina Commedia überwiegt die Lesart *Lino* –, meint Dante den Reichtum an allgemeinen Erkenntnissen, die in die Geschichtsbücher des von Dante hochgeschätzten Historikers eingestreut sind. Sollte dafür *Lino* zu lesen sein, was ich für wahrscheinlicher halte, würden Orfeo und Lino zusammengehören und als Griechen den beiden Römern die Waage halten. Aus dieser Zusammenstellung ist zu schließen, daß Dante den Orpheus und den Linos als geschichtliche Gestalten und als Geistesgrößen und Weise der griechischen Antike betrachtet, ähnlich wie Cicero und Seneca der römischen. Der Name *Linus*² findet sich bei Dante nur an dieser einen Stelle. Die Kombination Orpheus-Linus war dem Florentiner Meister vertraut. Er kannte vermutlich die oben erwähnte Passage bei Thomas. Er konnte sie auch seinem Lieblingsdichter Virgil entnehmen: Eklogen IV 53 ff. und VI 27 ff. In Ekl. IV setzt Virgil seinen ganzen Ehrgeiz darein, das vor der Geburt stehende Kind seines Freundes und Gönners Pollio so kunstreich zu besingen, daß weder Orpheus noch Linus ihn besiegen könnten.

O mihi tum longae maneat pars ultimae vitae
spiritus et, quantum sat erit tua dicere facta!
non me carminibus vincet nec Thracius Orpheus
nec Linus, huic mater quamvis atque huic pater adsit,

Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.
Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet,
Pan etiam Arcadia dicat se iudice victum.

Diesen Virgilversen hat Dante nur die Parallelnennung der beiden Namen entnommen, vom Dichter- und Sängertum des Orpheus und Linus aber keine Notiz genommen. Das paßte nicht in den Zusammenhang des 4. Gesanges. Dante hat in der ganzen Divina Commedia auf die poetischen Züge der bei den römischen Dichtern so beliebten Orpheusgestalt verzichtet. Er hat zweifellos die VI. und die III. Ekloge Virgils gekannt, in denen berichtet wird, wie nach den Rhythmen von Orpheus' Gesang die Faune und die wilden Tiere des Waldes sich im Tanze drehten und selbst die Eichen ihre Wipfel bewegten. In der Aeneis (VI, 119/20) konnte er lesen, wie sich Aeneas bei seinem descensus in die Unterwelt auf Orpheus berief. Wie dieser mit seinem Saitenspiel und seinem Singen die unterirdischen Götter bewog, ihm seine Gattin zurückzugeben, so möge ihm die Gunst einer Wiederbegegnung mit seinem Vater Anchises zuteil werden. Die romantisch-tragische Liebesgeschichte von Orpheus und Eurydice, die Klagen des miserabilis Orpheus um seine ihm zum zweiten Mal entrissene Lebensgefährtin, die grauenvolle Ermordung durch die Mänaden und deren Bestrafung durch himmlische Mächte, Orpheus' Beweinung durch die Tiere von Berg und Wald – all das, ihm durch Ovids Metamorphosen X, 1–85, XI, 1–84 und Virgils Georgica IV, 453–558 wohlvertraut, hat sicherlich auch sein Herz gerührt. Aber offensichtlich bedurfte er dieser Züge und Episoden nicht als dichterischen Schmuck für seine Divina Commedia, während er doch sonst so viele Gestalten und Begebenheiten aus seinen antiken Lieblingsdichtern geschickt und wirkungsvoll in das poema sacro einzubauen verstand. Ob ihm als Christen der Gedanke unfaßbar war, daß die Unterwelt einmal ihr ehernes Gesetz durchbricht und einen Toten wieder dem irdischen Leben zurückzugeben bereit ist? Ob er, wie überhaupt das Hochmittelalter, den gewagten literarischen Synkretismen von antik-heidnischen Fabeln und christlichen Wahrheiten abhold war? Auch als Beispielfigur (exemplum) eines gotterfüllten Sänger- und Dichtertums hat er die Orpheusgestalt nicht in seine Divina Commedia aufgenommen, obwohl eine von der frühen Antike bis in seine eigene Lebenszeit heraufreichende Tradition ihm das nahegelegt hat. Wie sollte der Grieche Orpheus, von dem keine poetischen Werke überliefert sind, den Vergleich mit den überragenden römischen Dichtern aushalten, mit denen der des Griechischen unkundige Dante ständigen geistigen Umgang pflegte? Wenn er von der hohen Würde und Mission wahren Dichtertums

sprach und an einer Reihe von markanten Stellen sein eigenes, von starkem Sendungsbewußtsein erfülltes Schaffen darauf bezog, dann wandte er sich nach altem, auch dem christlichen Mittelalter geläufigen Brauch an Apoll und die Musen als die erhabensten Repräsentanten eines nach dem Höchsten und Ewigen greifenden Dichterwollens. In seinem Schaffen orientierte sich Dante, für den das Dichten vor allem *ars*, ein sorgsames handwerkliches Bemühen war, an den großen Musterbeispielen eines Virgil, Ovid, Statius usw.

Dante beschränkte sich in der Divina Commedia darauf, Orpheus als antikes exemplum eines Weisen zu nennen. Er sprach sich dazu etwas näher aus in einigen Sätzen des Convivio II, I, 3. Hier handelt er von den *quattro sensi*, die für das Verständnis der *scritture* maßgebend sind: *senso litterale, allegorico, morale, anagogico*. Um den *senso allegorico* zu erläutern, greift er auf einige Verse zurück, in denen Ovid in Metamorphos. XI. von dem wunderbaren Musiker und Sänger Orpheus berichtet. Dante schreibt folgendes: e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti. L'altro si chiama allegorico e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo faceva con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sè muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa(r)ia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e faria muovere a la sua voluntade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. E perchè questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato. (Vgl. die Ausgabe des Convivio von M. Barbi Seite 96–99 mit den dazu gehörigen Anmerkungen.)

Dante stützt sich offenkundig auf die oben zitierten Sätze des Augustinus und vor allem des Thomas von Aquin. Während im 4. Gesang des Inferno Dantes Ansicht von der geschichtlichen Realität des Weisen Orpheus (mit Linus) im Vordergrund steht, wird hier der allegorische Charakter des von den antiken Dichtern in ihren *favole* besungenen Orpheus betont und erläutert. Demnach repräsentiert Orpheus den Prototyp des von *scienze* und *arte* erfüllten, mit der Gabe des besänftigenden und bändigenden, kulturbringenden Wortes begabten Menschen, der auch die-

jenigen zu überreden und bezwingen weiß, die sonst nur ihren Trieben folgen und der Sprache der Vernunft nicht zugänglich sind. Dante löst, wie im Mittelalter üblich, aus den mythologisch-poetischen Einkleidungen der antiken Orpheusgestalt den sinnhaften (allegorischen) Kern heraus: Orpheus, der wortmächtige Weise, der Repräsentant und Initiator geistbestimmter Kultur.

Das wunderwirkende Sängertum läßt er nur als schöne Fabel, als poetisches Gleichnis gelten. Das betrifft sowohl Orpheus wie auch die diesem ähnlichen, jeweils an einer Stelle der *Commedia* erwähnten mythischen Musiker-Sänger Linus und Amphion. Über Linus wurde schon gesprochen. Den sagenhaften thebanischen Sänger Amphion konnte Dante im *Servius-Kommentar* zu Virgil *Bucolica* II vorfinden³. Amphion, Sohn des Jupiter und einer Muse, war berühmt als Musiker — *musicae fuisse studiosum* — und sang so herrlich zu der ihm von Hermes geschenkten Leier, daß er damit Steine und Felsen zu sich lockte und mit diesen die Mauern der Stadt Theben aufrichtete. Der Name Amphion (wie auch Linus) war Dante vielleicht auch aus mehreren Stellen der 'Thebais' des Statius geläufig. Die Hauptquelle dürfte jedoch Horaz' »*De Arte poetica*« (391–401) gewesen sein.

silvestris homines sacer interpresque deorum
caedibus et victu foedo deterruit Orpheus,
dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones;
dictus et Amphion, Thebanæ conditor urbis,
saxa movere sono testudinis et prece blanda
ducere, quo vellet. fuit hæc sapientia quondam
publica privatis secernere, sacra profanis,
concubitu prohibere vago, dare iura maritis,
oppida moliri, leges incidere ligno.
sic honor et nomen divinis vatibus atque
carminibus venit.

In diesen Versen werden Orpheus und Amphion gleichermaßen wegen ihrer göttlichen Sangeskunst, ihrer Besänftigung wilder Tiere und der meisterlichen Kraft überzeugender Worte verherrlicht; bei Amphion tritt noch die besondere Funktion des Städtegründers und Kulturschöpfers hinzu. Der Gesamttenz von Horazens »*De arte poetica*« entsprechend werden Orpheus und Amphion als göttliche Sänger der Frühzeit des Menschengeschlechts gepriesen.

Die Verse der *Commedia*, in denen Dante auf Amphion Bezug nimmt (*Inferno* XXXII, 10–12), lauten:

ma quelle donne aiutino il mio verso
ch'aiutarono Anfione a chiuder Tebe,
sì che dal fatto il dir non sia diverso.

Diese Erwähnung ist in eine der Musenanrufungen eingebaut, die Dante, einen alten Topos der epischen Dichter aufgreifend, an einigen Stellen der *Commedia* einschaltet, bevor er mit der Schilderung eines neuen, besonders schwer darzustellenden Gegenstandes beginnt⁴.

Die Vermutung ist nicht von der Hand zu weisen, daß sich in Dantes Erinnerung etwas von dem hohen Lob, das Amphion bei den antiken Schriftstellern zuteil geworden ist, auf die Gestalt des Linus übertragen hat, und daß das vielleicht mit ein Grund war, Linus als einen der Weisen im 4. *Inferno*-Gesang neben Orpheus zu stellen.

August Buck, der sich um die Darstellung des Nachlebens von Gestalten des antiken Mythos in der älteren italienischen Literatur besondere Verdienste erworben hat, macht darauf aufmerksam, daß man aus den zusammenfassenden Ausführungen in Boccaccios »*Genealogie deorum gentilium libri*« (Ausgabe V. Romano V, S. 244–247) über Orpheus bestimmte Schlüsse auf die Orpheusdeutung des späten Mittelalters ziehen kann. Danach bedeutete in dieser Epoche — der Dantes — der von Apollo abstammende Orpheus die Inkarnation der Weisheit. Wenn er mit seinem Gesang Bäume aus ihrer Verwurzelung löst und wilde Tiere zähmt, so ist damit die Wirkung geistesklarer Reden auf die verstockten Meinungen und wilden Instinkte der Menschen gemeint. Das verbotene Zurückschauen auf die ihm aus der Unterwelt nachfolgende Gattin Eurydice versinnlicht die natürlichen Begierden, denen der kluge Mensch nicht nachgeben darf. Damit befindet sich das ausgehende Mittelalter in der Nachfolge des spätantik-christlichen Boethius, der in seiner »*Consolatio philosophiae*« im Abschlußgedicht des III. Buches ein Hauptmotiv des Orpheusmythos, den Schmerz des Sängers über die ihm zum zweiten Mal entrissene Eurydice, in spirituell-religiösem Sinne deutet. Das Ende dieses Gedichtes enthält die Moral der Fabel:

Vos hæc fabula respicit,
Quicumque in superum hanc
Mentem ducere quaeritis.
Nam qui tartareum in specus
Victus lumina flexerit.
Quidquid præcipuum trahit,
Perdit, dum videt inferos.

Übersetzung von K. Büchner (auch bei Buck angeführt):

Euch geht diese Geschichte an,
Die ihr aufwärts zum obren Tag,
Euren Geist zu erheben strebt.
Wer zur Hölle des Tartarus
Unterliegend das Auge senkt,
Der verliert, was er Köstliches
Mit sich führt, wenn er Schatten schaut.

Wer den Blick nach vorwärts und nach oben auf Gott als das höchste Gut und das vollendetste Glück richtet, darf nicht rückwärts nach den irdischen Gütern schauen. Wenn das eine der hauptsächlichsten Interpretationen der Orpheus-Eurydice-Geschichte des Mittelalters war, versteht man recht gut, warum Dante, dessen *Commedia* den zielstrebigsten Aufstieg des Menschen und Dichters Dante zum Reiche Gottes und zur Gottschau zum Gegenstand hat, damit nicht viel anfangen konnte.

Fassen wir zusammen: Dante sah in Orpheus und Linus bedeutende weise Männer der antiken Welt, die wirklich gelebt haben. Er wußte gut Bescheid über die dichterischen Ausformungen dessen, was wir den Orpheusmythos nennen, machte sie sich aber selbst in seiner *Commedia* nicht zu eigen. In der Hauptsache betrachtete er Orpheus und Linus als allegorische Figuren und Exemplum-Gestalten, deren Sinn und Bedeutung in der Macht des vernunft- und geisterfüllten, über die niedrigen Instinkte und obstinaten Meinungen der Menschen obsiegenden Wortes und in den damit zusammenhängenden kulturschaffenden und -mehrenden Kräften eines bedeutenden Einzelnen beschlossen ist.

A. Buck hat recht, wenn er schreibt: »Der mittelalterliche Orpheus weist bereits die wesentlichen Züge auf, die sein äußeres Bild auch in der Renaissance bestimmen.« Er fügt mit gleichem Recht hinzu, daß die Renaissance im Hinblick auf die antiken Quellen des Orpheus-Mythos eine Bereicherung bringe. Diese »Bereicherung«, wenn auch nicht »umstürzende Neuentdeckung«, bildet den Inhalt von Bucks Vortrag »Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance«⁵, auf den ich hiemit verweisen möchte. Humanismus und Renaissance haben in gelehrten und dichterischen Bemühungen vieles wieder zur Geltung gebracht, was vor dem Hoch- und Spätmittelalter schon von Bedeutung gewesen war (der göttliche Sänger, der poeta theologus, der edle Heide und begnadete Vorläufer des Christentums, der Erfinder der wahren Musik, der Begründer von Humanität und Kultur), all das nun auf der Grundlage der von den antiken Elementen neu durchwirkten Weltanschauung und Bildungsidee

der neuen Zeit. Sie haben, zuerst in Italien und dann auch in anderen Ländern, die geistigen Voraussetzungen geschaffen, um die Aspekte des mittelalterlichen Orpheus zu erweitern und zu vertiefen, und vor allem den gottnahen bzw. naturhaft-urtümlichen Sänger und Dichter sowie die wundersame mythische Gestalt des antiken Orpheus zu voller poetischer Entfaltung zu bringen⁶.

Das Mittelalter der Epoche Dantes steht sozusagen zwischen den beiden großen Zeiten der Orpheus-Rezeption und des Orpheus-Verständnisses. Der Orpheus Dantes ist diametral verschieden von dem danteschen Odysseus⁷.

¹ Vor allem R. M. Rilke, *Sonette an Orpheus*, 1923, J. Cocteau, *Orphée*, 1927, J. Anouilh, *Eurydice*, 1942.

² Aus den widerspruchsvollen antiken Überlieferungen geht vor allem hervor, daß Linos, von göttlicher Abkunft, ein großer Musiker und Sänger gewesen sein soll. Er habe dem Herakles musischen Unterricht gegeben und sei von diesem oder von Apoll, mit dem er sich in einen Wettstreit eingelassen habe, getötet worden. In spätgriechischer Zeit habe man ihn, wie Orpheus und Musaeus, als Dichter betrachtet und dargestellt.

³ Servius, *Explicat. in Verg. Buc. II* (Ausgabe G. Hagen, Leipzig 1902, S. 36).

⁴ Darüber vor allem E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 235 ff, 331, und H. Gmelin in seinem Kommentar zur D. C.

⁵ Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, XV, 1961. Ferner »Über einige Deutungen des Prometheus-Mythos in der Literatur der Renaissance«, in: *Romanica*, Festschrift für G. Rohlf, 1957.

⁶ Ergänzend darf ich hinweisen auf bedeutende Orpheus-Dichtungen des 16. und 17. Jahrhunderts in Spanien und Frankreich: Jáuregui, *Orfeo* (1624), Juan Pérez de Montelón, *Orfeo en lengua castellana* (1624), zwei umfangreiche epische Dichtungen in der Art des spanischen Literaturbarock, vor allem eine reiche Ausgestaltung der Orpheus-Eurydice-Erzählung in Ovids Metamorphosen. Vgl. dazu José María de Cossío, *Fabulas mitológicas en España*, und Pablo Cabanas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid 1948. — Guidon Lefèvre de la Boderie, *L'Encyclye des Secrets de l'Eternité*, Anvers 1570, Ein kleines Versepos in Alexandrinern, in dem Orpheus im Anschluß an die sog. »Orphischen Schriften« als »theologischer Dichter« des Logos im Sinne der antichristlichen Synkretismen des 16. Jahrhunderts dargestellt und gepriesen wird. Vgl. dazu Gabriele Gersuny, *Orpheus, der Logos-Träger* (ungedruckte Tübinger Dissertation 1958).

⁷ Vgl. die beiden Aufsätze über Dantes Odysseus im Deutschen Dante-Jahrbuch 1960.

1. Zu Orpheus:

- Pauly-Wissowa, *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, 1935.
 W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*.
 P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 1951.
 H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 1953.
 M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, II, 1955.
 O. Kern, *Orpheus*, 1920.
 M. Desport, *L'incantation virgilienne, Virgile et Orphée*, 1952.

2. Dante und die Antike:

- E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954².
 H. Gmelin, *Die Göttliche Komödie*, Kommentar; Stuttgart 1954–1957.
 A. Renaudet, *Dante humaniste*, 1952.
 P. Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, 1954.
 J. Batard, *Minerve et Apollon, les images de la Divine Comédie*, 1952.
 A. Buck, *Dante und die mittelalterliche Überlieferung der Antike*, enthalten in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 1957.

3. Nachleben des Orpheus in Spätantike, Mittelalter und Renaissance:

- Hugo Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich 1945.
 A. Boulanger, *Rapports de l'orphisme et du christianisme*, 1925.
 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954².
 M. Manitius, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, 1911–1931.
 J. de Ghellinck, *Littérature latine au moyen âge*, 1939.
 E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, 1954.
 G. Saitta, *Il pensiero italiano nell'umanesimo e nel Rinascimento*, I, 1949.
 A. Buck, *Romanische Dichtung und Dichtungslehre in der Renaissance*, enthalten in *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1959.
 A. Buck, *Der Orpheus-Mythos in der italienischen Renaissance*, Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln XV (1961). Dortselbst weitere Literaturangaben.
 A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 1959.
 R. Newald, *Das Nachleben des antiken Geistes im Abendland bis zum Beginn des Humanismus*, 1960.

VERZEICHNIS

DER ROMANISTISCHEN ARBEITEN VON HANS RHEINFELDER

1926–1962

Zusammengestellt von Dietrich Briesemeister

1. *Vergleichende Sprachbetrachtung im neusprachlichen Unterricht. München 1926
2. *Das Wort »Persona«. Geschichte seiner Bedeutungen mit besonderer Berücksichtigung des französischen und italienischen Mittelalters. Halle 1928 (zugleich Phil. Diss. Würzburg)
= *Zeitschrift für romanische Philologie*, Beihefte, 77
3. Marco Polo, in: *Italien. Monatsschrift für Kultur, Kunst und Literatur*, 1, 1928, S. 566–572
4. A proposito di »casto Giuseppe«, in: *Archivum Romanicum*, 13, 1929, S. 383 bis 386
5. Ein altes Lied vom Turmhahn (Multi sunt presbyteri), in: *Bayerische Blätter für das Gymnasialschulwesen*, 65, 1929, S. 83–104
6. Liturgie und Wortschatz, in: *Volkstum und Kultur der Romanen*, 2, 1929 bis 1930, S. 113–138
7. *Blaise Pascal. Einführung in seine Gedankenwelt. Leipzig 1930
= *Freytags Sammlung fremdsprachlicher Schriftwerke*. Französisch. 110
8. *Volksbildung in Italien. München 1930
auch in: *Münchener Volksbildungskalender (Jahrbuch für soziale Pädagogik)*, 2, 1931, S. 83–109
9. »Gloria«, in: *Festgabe zum 60. Geburtstag Karl Vosslers*, München 1932, S. 46–58
= *Münchener Romanistische Arbeiten*, 1
10. Rezension von W. Meyer-Lübke: *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1930–1936⁸, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen* 161, 1932, S. 270–278; 170, 1936, S. 300–301
11. *Kultsprache und Profansprache in den romanischen Ländern. Sprachgeschichtliche Studien, besonders zum Wortschatz des Französischen und des Italienischen. Genève, Firenze 1933
= *Biblioteca dell'Archivum Romanicum* II, 18

In dieser Bibliographie bleiben unberücksichtigt: die zahlreichen nicht-romanistischen Veröffentlichungen, kleinere Rezensionen sowie die Beiträge im *Lexikon für Theologie und Kirche*, 1. Aufl., Freiburg i. Br. 1930–1938; 2. Aufl., Freiburg 1957 ff.; im *Staatslexikon*, hrsg. von der Görres-Gesellschaft, 5. Aufl., Freiburg i. Br. 1926–1932 und in der *Neuen Deutschen Biographie*, Berlin 1953 ff.

Selbständige Veröffentlichungen sind durch * gekennzeichnet.