

Mainzer Forschungen zu Drama und Theater

herausgegeben von
Erika Fischer-Lichte, Wilfried Floeck, Winfried Herget und Dieter Kafitz

im Auftrag des
»Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater«
der Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Band 29

PN
57
065
B65
2003

Christine Mundt-Espín (Hrsg.)

Blick auf Orpheus

2500 Jahre europäischer
Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos

franke
verlag

Gedruckt mit Unterstützung des Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater der Universität Mainz

© 2003 · A. Francke Verlag Tübingen und Basel
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Internet: <http://www.francke.de>
E-Mail: info@francke.de

Gesamtherstellung: Hubert & Co., Göttingen
Printed in Germany

ISSN 0940-4767
ISBN 3-7720-2797-0

Inhalt

Christine Mundt-Espín So viel Orpheus war nie. Vorbemerkungen	7
Jürgen Blänsdorf Vorstellung des Mythos: Orpheus und Eurydice in der Dichtung Vergils und Ovids	23
Dieter Zeller Orpheus in der griechischen Antike: Gestalt und Gestaltungen, Garant von Geheimlehren	35
Jörg Zimmermann Von Orpheus zu Nietzsche, oder Die Geburt der Philosophie aus dem Geiste der Musik. Orpheus als Musiker-Philosoph. Deutungen und Identifikationen von Platon bis Kierkegaard	53
Udo Reinhardt "prendique et prendre certains". Orpheus' und Eurydikes Trennung: Bilder von der Antike bis zum Fin de siècle	77
Elisabeth Schröter Orpheus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Eine vorläufige Untersuchung	109
Klaus Ley "Lust und Lieb zum Ding macht alle Mühe gering". Orpheus und Longin in der Frühmoderne. Mit einem Anhang	159
Andreas Solbach <i>Liaisons dangereuses</i> : Gefährdung durch Musik und Musiker in der Frühen Neuzeit	193

Brigitte Schultze Orpheus – russisch. Facetten der Bedeutungsbildung im 18. und 20. Jahrhundert	 205
Reinhard Wiesend Der gesungene Gesang. Implikationen und Wandlungen eines Orpheus-Motivs in der Oper	223
Thomas Koebner Der Mythos von Orpheus und Eurydike im Film	241
Index	259

So viel Orpheus war nie. Vorbemerkungen

Christine Mundt-Espín

Kaum eine Figur der griechisch-römischen Mythologie hat eine Rezeptionsgeschichte aufzuweisen, die hinsichtlich Dauer, Kontinuität, Menge, geographischer Streuung und Variantenreichtum derjenigen des Orpheus gleichkäme. Etwa 2500 Jahre hindurch lassen sich bis in die jüngste Gegenwart hinein Belege für die Auseinandersetzung mit Orpheus finden. Die möglichen Gründe dafür sind oft genug bedacht und zusammengetragen worden. An wenige andere Figuren legten sich im Lauf der Jahrhunderte eine solche Menge hochkarätiger Konnotationen an: Sänger, Dichter, Religionsstifter, Liebender, Jenseitsgänger – bereits die griechische Antike macht vor, wie sich aus diesem Nexus von Motiven und Handlungsansätzen hochwirksame Assoziationsmuster erzeugen lassen. Obwohl im Einzelfall je unterschiedliche Deutungen aktualisiert werden, schwingen die anderen für den Rezipienten jeweils mit und führen zu einer ständig sich erneuernden konnotativen Aufladung der Figur. Der glückliche Fall einer unaufhörlichen Anreicherung schier grenzenloser Kombinationsmöglichkeiten steht im Vergleich mit anderen mythologischen Figuren, die durch die Jahrhunderte hindurch immer wieder zur Inszenierung der Künstlerfigur einluden, einzigartig da: der schöpferische Prometheus, der zivilisationsstiftende Amphion, der ausgegrenzte Philoktet, das Naturkind Marsyas – sie alle mussten, aufs Ganze gesehen, letztlich Orpheus das Feld überlassen.

Wenn Horaz in der *Epistula ad Pisones* die Dichter Orpheus und Amphion als Zivilisationsstifter installiert¹, bereitet er damit formal und inhaltlich eine allegorische Deutung vor, die die Kirchenväter im Zuge ihrer Antikenrezeption übernehmen können. So generiert das Motiv des Jenseitsgängers in typologischer Lesart die Interpretation des Orpheus als Präfiguration Christi – und schließt damit den Bogen zur Tradition orphischer Überlieferung, in der Orpheus als Mittler zwischen dem Jenseits und den Gläubigen fungiert. Dergestalt aufgehoben in der Allegorese und damit auch für das Mittelalter gerettet, erlebt Orpheus v. a. mit dem aufkommenden Humanismus neue Fortune. Angelehnt vorrangig an die Dichtungen von Vergil und Ovid, steigt er in der Renaissance zum Repräsentanten des Künstlers schlechthin auf; aufgeladen mit der neuplatonischen positiven Bewertung der Imagination kann er zum Träger eines

¹ Horaz, *Epistula ad Pisones*, v. 391-401.

Orpheus in der griechischen Antike: Gestalt und Gestaltungen, Garant von Geheimlehren

Dieter Zeller

Das Bild des Orpheus, wie es Vergil, *Georgica* 4, 453-527 (vgl. auch *Culex* 268-295) und Ovid, *Metamorphosen* 10, 1-106; 11, 1-84 uns vor Augen stellen¹, ist aus vielen Einzelzügen komponiert, die der griechischen, vor allem der alexandrinischen Dichtung entnommen sind. Beide Dichter setzen mit dem Motiv ein, das wohl am meisten Eindruck machte, dem Abstieg in die Unterwelt. Sie sind fixiert auf diese tragische Zuspitzung im Leben des Sängers. Wenn wir die griechischen Quellen chronologisch durchgehen, wird jedoch erst in der 2. Hälfte des 5. Jh. darauf angespielt, dass Orpheus sogar die Unterweltsgötter mit seinem Gesang zu bewegen vermochte (Euripides, *Alkestis* 357-362).

Älter sind bildnerische und poetische Gestaltungen des "berühmten Orphes" (diese Form in der frühesten literarischen Erwähnung in einem Fragment des Ibykos *PMG* 306, 6. Jh.), die ihn als machtvollen Sänger zeigen, und zwar im Zusammenhang des Argonautenzuges, von dem wir bei Vergil und Ovid nichts hören. Er zählt zu den zahlreichen² Helden, mit denen Jason in See stach, um das goldene Vlies zu holen. Damit wird er zeitlich eine Generation vor dem Trojanischen Krieg eingeordnet. Auf einer Metope des Schatzhauses der Sikyonier in Delphi (um 550, s. Abb. 1) sieht man ihn mit der Beischrift "Orphas" und einer Leier³ auf der Argo. Allerdings hat er noch einen Konkurrenten neben sich. Es könnte Philammon sein, der mit Delphi verbunden ist und nach Pherekydes (t 5) der Expedition als Sänger diente. Das lässt vermuten, dass Orpheus dem Sagenkreis um die Argonauten ursprünglich nicht angehörte, sondern als der berühmtere ihm später eingefügt wurde. Wie dem auch sei, Pindar nennt ihn unter den von Göttern gezeugten Teilnehmern:

Von Apoll her kam der Harfenspieler⁴, der Vater der Gesänge, der hochgepriesene Orpheus. (4. *Pythische Ode* 176f.)

¹ Kollege J. Blänsdorf hatte vorher mit zwei Studierenden diese Texte vorgetragen. Ihm sei das Folgende nachträglich zu seinem 65. Geburtstag am 1. 6. 2001 gewidmet.

² Bis zu 60 Namen werden angegeben. Bei Apollonios Rhodios, *Argonautika* ist er der erste von 54!

³ Kennzeichnend der bauchige Schallkörper; s. U. Klein, 'Lyra', in: *Der Kleine Pauly* 3, 1979, 828f.

⁴ φορμυκτάς; zur Phorminx als in homerischer Zeit gebräuchlicher viersaitiger Vorform der Kithara s. U. Klein, 'Phorminx', in: *Der Kleine Pauly* 1979, 4, 809f.

Mit seiner thrakischen Kithara⁵ sollte er den Ruderern den Takt angeben (Euripides, *Hypsipyle*: t 78). Hellenistische Dichter wissen, dass Jason ihn auf den Rat Chirons hin mit aufs Schiff nahm (Apollonios Rhodios, *Argonautika* 1, 32), er sollte helfen, die Sirenen zu überwinden (ebd. 4, 905ff.; Herodoros? nach einem Scholion zu Apollonios 1, 23: t 5). Dies ist nach bildlichen Zeugnissen schon eine ältere Tradition. Eine lebensgroße Figurengruppe (jetzt im Gettymuseum, Malibu) wurde in einem Grab Süditaliens (Tarent, um 320 v. Chr., s. Abb. 2) gefunden. Der Gesang des Orpheus sollte mit den Sirenen offensichtlich auch die Schrecken des Todes übertönen.⁶ Auch ein Fragment des Simonides (*PMG* 567) passt in die Situation der Seefahrt:

ihm fliegen unzählige Vögel über dem Kopf, mit seinem schönen Gesang springen die Fische senkrecht aus dem blauen Wasser.

Hier hören wir zum erstenmal etwas über die die ganze Natur bezaubernde (κηλέω, θέλω) Gewalt seines Gesanges. Wir sollten hier nicht romantisch vom Einklang mit der Natur schwärmen, sondern die magische, faszinierende Qualität des Gesanges bewundern, der das Wilde zähmt (Abb. 3). Nach Euripides, *Bacchen* 560ff. versammelt Orpheus mit seinem Zitherspiel beim Olymp Bäume und Tiere⁷, nach einem anderen Passus des Euripides (*Iphigenie in Aulis* 1211-1214) folgen sogar tote Felsen seinem Wort.

Man sagt aber, jener habe die harten Felsen in den Bergen
und die Strömungen der Flüsse mit dem Klang seiner Lieder bezaubert;
wildwachsende Eichen grünen noch heute als Zeichen
jenes Gesangs an der thrakischen Küste bei Zone;
Nebeneinander stehen sie dort dichtgedrängt in Reihen;
jener hat sie mit seiner Leier bezaubert und geradewegs von Pierien hin-
abgeführt.⁸

Wenn Orpheus nach Apollonios und dem *Culex* 281 auch Ströme in den Griff bekommt, so können wir ihm auch zutrauen, dass er Stürme und Wogen des Meeres mit seinem Lied besänftigt: Epigramm des Antipater *AP* 7, 8 = t 127:

⁵ In archaischer und klassischer Zeit hat sie sieben Saiten, Die Erweiterung wird z. T. Orpheus zugeschrieben.

⁶ Graf (1987), 96 weist noch auf eine attische schwarzfigurige Vase aus Heidelberg (580-570), die einen Sänger zwischen zwei Sirenen zeigt.

⁷ Früheste Darstellung auf einer schwarzfigurigen böotischen Schale: Schoeller (1969), Tafel VI 1. Sie ist nicht aufgeführt bei Garezu (1994).

⁸ Apollonios Rhodios: *Argonautika* 1, 26-31 (Übers. R. Glei/St. Natzel-Glei, Darmstadt 1996), vgl. Damagetos: t 126. Die Episode, wo Orpheus einen ganzen Wald zu seinem Schatten herbeizwingt, ist bei Ovid, *Metamorphosen* 10, 86ff. an die Trauer des Orpheus um Eurydike angehängt, um zur Geschichte der Zypressen überzuleiten.

nicht mehr beruhigt (κομᾶζω) du das Brausen der Winde, nicht Hagel,
nicht des Schneegestöbers Fegen, nicht das tosende Meer;

Philostratos d. Ä., *Bilder* 2, 15, 1 sagt:

Orpheus besänftigt mit seinem Gesang das Meer, das aber gehorcht, und unter dem Lied liegt ruhig der Pontus (vgl. Mk 4, 41par.).

In einer bei Diodor Sic. 4, 43, 1⁹ überlieferten Geschichte, die an Jesu Stillung des Seesturms erinnert, tut er dies allerdings nicht mit seinem Gesang, sondern mit einem Gebet zu den Göttern von Samothrake, in deren Mysterien er als einziger eingeweiht war. Sie waren auf Rettung in Seenot spezialisiert. Nach Apollonios, *Argonautika* 1, 915ff. weiht er gleich die ganze Mannschaft der Argonauten in die Samothrakischen Mysterien ein, damit sie auf See sicher seien. Überhaupt waltet er in diesem hellenistischen Epos nicht nur als Sänger, sondern zu einem Teil auch als Kultberater. Das ist ein Aspekt, der – wie wir sehen werden – in der griechischen Tradition im 6./5. Jh. v. Chr. hinzutrat.

Was für eine Gestalt können wir hinter den Gestaltungen greifen? Zunächst haben wir es mit einem Sänger aus mythischer Vorzeit zu tun, der sich mit einem Saiteninstrument selbst begleitet. Er kommt aus Thrakien wie noch andere bekannte Musiker¹⁰: Thamyras, Musaios, der manchmal als Schüler, ja als Sohn des Orpheus gilt, Eumolpos. Bei Ovid markiert der Rhodopeberg die thrakische Szenerie. Auf bildlichen Darstellungen deuten die Fuchskappe (attisches Relief), das verzierte Himation und die Stiefel seine exotische Herkunft an.¹¹ Später erhält er die Hosen und die Mütze der Phryger. Er ist nicht an einen bestimmten Ort gebunden. Traditionen um seine Wirksamkeit und sein Grab haften allerdings an Orten um den makedonischen Olymp und an der Landschaft Pieria. Apollonios Rhodios, *Argonautika* 1, 25 weiß sogar von seiner Geburt beim pimpleischen Berg. Die Gegend soll aber in früher archaischer Zeit von thrakischer Bevölkerung bewohnt gewesen sein.¹² Obwohl *vates* bei Ovid auch

⁹ Aus Dionysios Skythobrachion (3. Jh. v. Chr.), der für seine Rationalisierungen berichtigt ist.

¹⁰ Nach Pseudo-Galen, *De part. philos.*, 29 sind die Thraker ein besonders den Musen ergebener Volksstamm. Ebs. Konon: t 39. Nach Strabon 10, 471 ist die ganze Musik thrakisch und kleinasiatisch. Auch Eumolpos habe den Beinamen der Thraker.

¹¹ Pausanias 10, 30, 6 vermerkt beim Orpheus des Polygnot in Delphi eigens die griechische Gewandung als Ausnahme. Auf Vasenbildern sind mindestens die Zuhörer Thraker (vgl. Abb. 4). Vgl. Schoeller (1969), 75f.

¹² Graf (1987), 87. Die an der Küste Thrakiens siedelnden Pieren stehen wohl in Bezug zu Pieria: J. Wiesner: *Die Thraker* (UB 41), Stuttgart 1963, 17; Thukydides 2, 99, 3; Apollonios Rhodios, *Argonautika* 1, 34 nennt Orpheus Herrscher über das bistonische Pierien. Zu den konfusen geographischen Vorstellungen in der Antike vgl. Ziegler (1939), 1231f.

seherische Fähigkeiten suggeriert, tritt Orpheus kaum als Prophet in Erscheinung.¹³ Auf der Argo widmen sich Idmon und Mopsos diesen Aufgaben. So wird man in ihm einen Patron, einen Archetyp fahrender Musikannten sehen dürfen, ähnlich wie Asklepios der Patron der Ärztezunft (Asklepiaden) war. Das schließt eine historische Existenz nicht aus. Schön wäre es, wenn man auch eine solche Sängergilde, womöglich thrakischer Herkunft (aber wie können sie dann griechische Gesänge vortragen?), nachweisen könnte. Einen analogen Fall haben wir im finnischen *Kalevala*-Epos. Im 41. Gesang wird die ganze Tierwelt durch das Spiel des Väinämöinen gebannt und zu Tränen gerührt. Der Herausgeber glaubt annehmen zu dürfen,

daß die Sänger, die das Lied vortrugen, in ihm [...] die Apotheose ihres eigenen Amtes gesehen haben. Sie verherrlichten sich selbst in Väinämöinen, so wie die Spielleute des deutschen Mittelalters sich in der Gestalt des Sängers Horand ihr erhöhtes Urbild schufen.¹⁴

Dazu stimmt, dass die älteren Quellen ihm eine Muse, Kalliope ("mit der schönen Stimme"), zur Mutter geben. Sie ist für Saitenspiel und heroische Dichtung zuständig. So hatte Orpheus den Gesang gleichsam schon in den Genen. Der Name des Vaters Oiagros dagegen ist ziemlich nichtssagend (Name eines thrakischen Königs: Diodor Sic. 3, 65, 6, aber auch eines thrakischen Flusses: Anonym., *Epitaph für Bion* 17; Servius zu *Aeneis* 6, 645). Entsprechend der Tendenz, Sänger, Seher und Künstler zu Söhnen des Apoll zu machen, führten einige Quellen (womöglich schon Pindar, 4. *Pythische Ode* 176¹⁵, ein Orakel in Delphi, Chairis, der Tragiker Asklepiades – vgl. t 5.22.114 –, womöglich auch Platon, *Timaios* 40d: Theogonien von den ἑκγονοὶ θεῶν, anders *Symposion* 179d) Apoll, den Gott der Musen, als Vater ein. So wurde die göttliche Begabung verstärkt.

An sich kann man nun auch den Abstieg in den Hades auf dieser Linie deuten. Dass es Orpheus gelang, mit seiner Stimme sogar Persephone und Pluton zu bezaubern (Euripides, *Alkestis* 357-362; Damagetos: t 126) und seine Gattin Eurydike aus der Unterwelt loszubitten (vgl. Abb. 5), stellt die todüberwindende Macht seines Gesanges unter Beweis. Deshalb blenden die Anspielungen und Vergleiche aus klassischer, aber auch noch aus hellenistischer Zeit (vgl. noch Isokrates, *Busiris* 8; Anonym., *Epitaph für Bion* 123) den Misserfolg aus. Das tut auch noch das Gedicht des Herme-

¹³ Philochoros (um 300 v. Chr., selber Seher) nennt ihn einen μάγντις (t 87). S. auch unten den Text von Strabon (t 40) und u. U. Aischylos, *Frqm*, 60 Radt μουσόμαντις.

¹⁴ Vgl. L. Fromm/H. Fromm: *Kalevala*, München 1967, 2. Bd. Kommentar von H. Fromm, 259.

¹⁵ Im Kontext schicken die Götter ihre Söhne, so dass das ἐξ Ἀπολλωνος "von Apollon" stammend heißen kann. Vgl. aber eine Tradition mit Oiagros bei Pindar (t 23).

sianax (um 300 v. Chr.), das eigentlich den Einfluss der Frauen auf die Dichter herausstellen will. Hier wird die Unterweltsreise ausgemalt:

So führte der liebe Sohn des Oiagros die Agriope¹⁶ vom Hades herauf, indem er die thrakische Zither spielte. Er durchfuhr einen üblen und unerbittlichen Ort, da wo Charon die Seelen der Entschwundenen schweigend [Text?] ins Schiff zieht, auf dem Gewässer, das tosend aus dem großen Schilf zu einem breiten Strom fließt. Viel wagte Orpheus, als er allein an der Woge sang, doch er rührte die unterschiedlichsten Götter. Er ertrug sogar den mit den Brauen zürnenden frevlerischen Kokytos¹⁷ und den Blick des entsetzlichen Hundes, der seine Stimme im Feuer, sein Auge im Feuer geschärft hat, der mit seinem dreifachen Kopf Schauer und Schrecken verbreitet. Dort rührte er mit seinem Gesang die großen Herrscher, dass Agriope den Geist süßen Lebens wieder erlangte.

Man hat sogar gemeint, die tragische Wendung sei erst von hellenistischen Dichtern hinzuerfunden worden. Aber die Abzweckung der frühen Zeugnisse erklärt die Konzentration darauf, dass Orpheus seine Gemahlin den Fängen des Todes zunächst abringen kann.¹⁸ Doch was ihn in die Unterwelt treibt, die liebende Sehnsucht (vgl. schon Platon, *Symposion* 179d), führt dann paradoxerweise auch zum Misslingen des Unternehmens. Orpheus sorgt sich um Eurydike, sie könnte ermatten, zugleich begierig sie zu sehen schaut der Liebende zurück – und schon ist jene wieder zurückgefallen. So wenigstens Ovid, *Met.* 10, 56f. Orpheus, der das Los des Todes rückgängig machen zu können schien, ist auf das Maß des Menschlichen zurückgeschnitten. Hier waltet nicht mehr nur das Interesse, den Meistersänger zu verherrlichen. Macht und Verhängnis der Liebe wird an diesem Extremfall deutlich. Man vermutet mit Recht, dass die attische Tragödie diesen für die *conditio humana* bezeichnenden Zug besonders herausgearbeitet hat. Mit Texten kann man das allerdings nicht belegen. Über den Inhalt des Stückes *Orpheus*, das Aristaios in den 60er Jahren des 5. Jh. zur Aufführung brachte, wissen wir leider nichts. Ein Anhaltspunkt ist vielleicht das berühmte Relief von Neapel, dessen Original aus dem klassischen Athen (um 410, Alkamenes?) stammt. Teilweise

¹⁶ So heißt die Frau des Orpheus nur hier. Verwechslung mit der Mutter des Thamyras, Argiope, ist nach Ziegler (1939), 1277 möglich. Bremmer (1991), 13-17 hält die erst im 2. Jh. v. Chr. bezeugte Eurydike für eine hellenistische Erfindung zu Ehren makedonischer Prinzessinnen.

¹⁷ Unterweltsfluss, hier personifiziert.

¹⁸ Bei Platon, *Symposion* 179d ist das Scheitern darin angedeutet, dass die Götter ihm nur das Trugbild seiner Frau, nicht aber sie selbst mitgeben. Dies als Strafe für seine Feigheit, dass Orpheus ihr nicht selbst in den Tod folgte. Das tut er nach einer bei Pausanias 9, 30, 6 überlieferten Variante denn auch beim Totenorakel von Aornos, allerdings erst nach einem misslungenen Versuch, Eurydike heraufzuholen.

nimmt man an, dass es von der Tragödie inspiriert ist.¹⁹ Trotz der Zweifel mancher Kunsthistoriker scheint es klar, dass sich hier Orpheus fatalerweise nach seiner Frau umwendet und ihr Gesicht enthüllt.²⁰ Der rechte Fuß Eurydikes dreht sich schon zum Rückweg in den Hades, während ihre Linke noch die Schulter ihres Mannes berührt.

Die Religionswissenschaftler jedoch sehen hier mehr als ein persönliches Liebesdrama. Seit K. Meuli²¹ 1935 den Einfluss skythischer Schamanen auf das Griechentum aufzuzeigen suchte, möchte man auch das Motiv von der Heraufführung Eurydikes in einer Kultur von Schamanen verankern. Mit dem tungusischen Wort Schaman bezeichnet man Zauberer und Medizinmänner, die mit Musik und Tanz in Trance geraten, ihren Körper verlassen, mit der Welt der Geister in Kontakt treten, Himmels- oder Unterweltsreisen unternehmen können. Sie heilen etwa Kranke, indem sie der Seele, die schon auf dem Weg zur Unterwelt ist, nachgehen und sie zurückholen. Dafür dass auch die Thraker mit schamanistischen Künsten vertraut waren, scheint neben der Geschichte vom Getenkönig Zalmoxis (vgl. Herodot 4, 94f.) die Orpheussage zu sprechen. Nachdem viele Gelehrte dieser Fährte folgten und Orpheus wie andere sagenhafte *ιατρομάντις* im Kontext des nördlichen Schamanismus sahen²², werden neuerdings die Unterschiede betont. In der Orpheussage fehlen ekstatische Techniken; das einzige Mittel ist die Musik; die griechischen Seher und Heiler werden nicht als Kranke geschildert, die schließlich die Geister, von denen sie vorher selbst besessen waren, beherrschen.²³ Griechische Helden wie Theseus und Herakles, aber auch Orpheus, steigen *in persona* in den Hades hinab; das ist etwas Außergewöhnliches, nicht Reflex schamanistischer Praxis. Vor allem passt das schließliche Scheitern nicht dazu. Bei den Indianern Nordamerikas, aber auch an den pazifischen Rändern Asiens und in Polynesien finden sich mit der Orpheussage vergleichbare Geschichten von Menschen, die einen nahestehenden Verstorbenen aus der Unterwelt zurückholen, unter einer Bedingung, die meist

¹⁹ Ziegler (1939), 127, Anm. 1: wenn, dann von der des Aristaios. Das wäre bei der Bestimmung als Weihegeschenk eines Choregen naheliegend. Sie ist aber ebenso unsicher wie die Herkunft vom Zwölfgötteraltar auf der Agora.

²⁰ Riedweg (1996), 1259.

²¹ K. Meuli: *Scythica*, in: *Gesammelte Schriften* II, Basel/Stuttgart 1975, 817-879; 871 lässt er die Orpheussage beiseite, meint aber, sie müsste in diesem Zusammenhang wohl neues Licht empfangen.

²² Zuletzt West (1983a), 5 Anm. 8 ältere Lit.; C. Fiore: 'Aspetti Sciamanici di Orfeo', in: Masaracchia (1993), 409-424; phantastisch Robbins (1982), 9: "a shaman-priest connected with the cult of the Mother Goddess".

²³ I. P. Couliano: *Expériences de l'extase*, Paris 1984, 41. – Fromm (1967), 259 kennt zwei Fälle, wo der Schamane sich einer Harfe bedient: bei Wogulen und Ostjaken. Vgl. auch Meuli (wie Anm. 21), 850f.

gebrochen wird. Die Orpheus-Figur ist hier aber selten ein Schamane; die Musik spielt kaum eine Rolle. Die auffallende Ähnlichkeit dieser Geschichten untereinander ist also nicht durch ihren schamanistischen Hintergrund zu erklären.²⁴ Es genügen verbreitete existentielle Erfahrungen von liebender Verbundenheit mit Verstorbenen, aber auch den Grenzen, die den Hinterbliebenen gesetzt sind.

F. Graf hat deshalb für die in der Gegend um den Olymp herum angesiedelte Orpheussage ein anderes religionsgeschichtliches Modell herangezogen. Im Unterschied zum thrakischen Sänger sei der makedonische Orpheus

a leader and initiator among warriors, celebrating secret rituals in a *telesterion* or roaming over the countryside.²⁵

Leider findet sich dieser priesterliche Führer eines Männerbundes frühestens in Quellen des 1. Jh. v. Chr.²⁶: Strabon 7, 330 *Frgm.* 18 (t 40) lokalisiert das Treiben des Orpheus in einem Dorf in der Nähe der unterhalb des Olymp gelegenen Stadt Dion. Er sei zuerst ein Scharlatan (*γόης*) gewesen, der sich seinen Lebensunterhalt mit Musik, Seherkunst und mit Weißen zusammenhängenden Riten (*ὀργασμοί*) erbettelte (*ἀγυρτεύω*) dann habe er sich für etwas Größeres gehalten und Menge und Macht um sich geschart. Die einen hätten ihn freiwillig aufgenommen, andere, welche er verachtet habe, hätten Anschläge und Gewalt angezettelt und ihn zugrunde gerichtet.

Das ist eine deutlich kritische Darstellung, die die Ermordung des Orpheus durch seine Überheblichkeit verständlich macht. Dass er nach mehrheitlicher Anschauung von Frauen getötet wurde, wird übergangen. Anders in der Version, die der Mythograph Konon (um die Zeitenwende:

²⁴ Gg. Hultkrantz (1957), 236-261; er beruft sich 75ff. auf die Traumaspekte, 80f. 249 auf die Zaubergesänge, mit denen "Orpheus" manchmal Hindernisse bewältigt, 85f. auf die Begleitgeister der Unterweltsreise. Der wieder ins Leben Gerufene kann dann nur bewusstlos sein. Nach 260f. liegt ein Bericht von einem wirklichen Ereignis zugrunde, dem seltenen Fall, dass ein Schamane seine Frau aus der Bewusstlosigkeit erweckte. Dagegen Graf (1987), 84, der aber immer noch eine diffusionistische Erklärung versucht. Zweifel daran bei Bremmer (1991), 26.

²⁵ Graf (1987), 90; dagegen ohne weitere Begründung Masaracchia in seiner Einleitung zu Masaracchia (1993), 13-26, Anm. 21; weitere Analogien dafür bringt Bremmer (1991), 17-20 bei.

²⁶ Pausanias 9, 30, 5 "die thrakischen Frauen sollen seinen Tod beschlossen haben, weil er ihre Männer verführte, ihn auf seiner Wanderschaft zu begleiten" spielt in Thrakien und bringt mit der Trunkenheit der Frauen, in der sie schließlich die Tat wagen, ein dionysisches Motiv herein. Die Stelle entspricht aber Vasenbildern des 5. Jh., die Orpheus singend inmitten von kriegerischen Thrakern zeigen. Hier fehlen die Initiationen. Orpheus' Gesang besänftigt vielmehr die wilden Gemüter. Einmal hören auch noch zwei Frauen zu: vgl. Garezu (1994), Nr. 17.

t 39.115) gibt. Danach war Orpheus König²⁷ der Makedonen und Odrysen, aber auch als Zitherspieler tätig.

Er starb aber, weil ihn die thrakischen und makedonischen Frauen zerrissen.

Neben dem uns von Vergil her geläufigen Grund, dass er nämlich nach dem Unglück mit seiner Frau das ganze weibliche Geschlecht verschmähte²⁸, kennt Konon noch einen anderen: Orpheus weigerte sich, die Frauen in die geheimen Riten (ὄργια) einzuweihen. Dazu passt die Schilderung seines Endes:

Es kam nun an bestimmten Tagen eine Menge bewaffneter Thraker und Makedonen in Leibethra (am Hang des Olympos) zusammen, und zwar versammelte sie sich in einem großen Haus, das für die Weihen gut gerichtet war. Sobald sie aber zu den geheimen Riten (ὄργια) gingen, stellten sie die Waffen vor der Tür ab. Das beobachteten die Frauen, sie ergriffen aus Zorn über ihre Mißachtung die Waffen und überwältigten, die ihnen in die Hände fielen, den Orpheus aber warfen sie gliedweise an verschiedenen Stellen ins Meer...

Auch hier soll die Erzählung erklären, wie es möglich war, dass Frauen diesem mächtigen König mit seinem Anhang den Garaus machten. Die Einzelheiten sind wohl nicht zuverlässig. Einzig die Überlieferung, dass Orpheus Mysterienweihen einsetzte (δείκνυμι), lässt sich bis ins 5. Jh. v. Chr. zurückverfolgen. Als "Ersterfinder" werden ihm ganz allgemein geheime Riten zugeschrieben (Euripides, *Rhesos*: t 91; Platon, *Protagoras* 316d; Philochoros *FGH* 328 F 208; Ephoros bei Diodor Sic. 5, 64, 4; Pausanias 9, 30, 4 gibt so eine rationalisierende Erklärung seiner Darstellung zusammen mit Telete); insbesondere aber eine Spielart des Dionysoskults, bei der man u.a. sich von Fleisch enthielt und Reinigungsriten sowie gewisse Begräbnissitten praktizierte.²⁹ Diese Richtung, über deren Bettelpriester Platon, *Staat* 364b-e klagt, arbeitete mit Büchern, die die Kultvorschriften enthalten, aber auch wohl die tragende Ideologie in Form von Kosmo- und Theogonien. Als ihr Verfasser galt der weise Orpheus. Seine Lehren sind geheim. So fängt ein Gedicht an:

²⁷ So auch Apollonios Rhodios, *Argonautika* 1, 34; Diodor Sic. 3, 65, 6: Sohn eines Königs; ein euhemeristischer Zug.

²⁸ Dass das mit der Hinwendung zu Knaben einherging, ist hellenistische Psychologisierung, erstmals greifbar bei Phanokles (t 77). Vgl. Bremmer (1991), 20-23. Des Orpheus' homosexuelles Verhalten kann also nicht für die These vom Initiator eines Männerbundes herangezogen werden.

²⁹ Überblick bei Parker (1995) und Burkert (1998).

Ich will singen für die, die ein Recht darauf haben. Verschließt eure Ohren alle Profanen... (f 245).

Der Inhalt dieser Dichtungen war auch anstößig: Inzestuöse Götterverbindungen führen zur Geburt eines Dionysos, der als Kind von den Titanen in Stücke gehauen wird. Aus dessen Herz entsteht der jetzt die Welt regierende Dionysos der traditionellen Mythologie. Während im orphischen Mythos die mörderischen Titanen von Zeus mit dem Blitz erschlagen werden, waren Außenstehende so von diesen Geschichten schockiert, dass sie dieses Los ihrem Erfinder, Orpheus, zudachten (Alkidamas, Pausanias 9, 30, 5 = t 123 und das angebliche Grabepigramm in Dion nach Diogenes Laertius 1, 5).³⁰

Was die Philologie hier mühsam aus Fragmenten rekonstruierte, hat in den letzten Jahrzehnten die Archäologie bestätigt. In den 50er Jahren fand man in Olbia am Schwarzen Meer Knochentäfelchen, die uns jetzt dem Dionysos geweihte Orphiker belegen. 1962 wurden in einem Grab in Derweni die Reste eines Kommentars zu einer orphischen Theogonie (um 500) entdeckt. In Unteritalien, Thessalien und anderen Orten kamen aus Gräbern Goldblättchen mit esoterischen Inschriften zum Vorschein. Sie zeigen, dass die initiierten Bacchen besondere Hoffnungen für das jenseitige Leben hegten. Der Name des Orpheus wird dabei zwar nicht genannt, aber er ist wohl als der Autor der Weisungen für das Reich der Persephone zu denken.³¹ Das geht auch aus einer apulischen Grabvase hervor, auf der Orpheus dem Verstorbenen gegenübersteht. Dieser hält eine Buchrolle, wohl mit der Wegweisung fürs Jenseits, in der Hand.³²

Orpheus, der selber die Totenwelt erkundet hatte, war der ideale Führer im Reich der Toten. In den spätantiken orphischen *Argonautika* zählt er die Apoll verdankten Werke auf: u. a.

Ich habe dir berichtet, was ich sah oder wahrnahm, als ich (in) Tainaron betrat die dunkle Straße in den Hades, nur auf unsere Kithara vertrauend, aus Liebe zu meiner Gemahlin (40-42).

Aus der klassischen Zeit haben wir nur den Titel eines solchen Werkes, das wohl von Orpheus geschrieben sein wollte: Εἰς Ἄιδου κατάβασις.³³

³⁰ Ein früheres Stadium spiegelt wohl Isokrates, *Busiris* 39: Orpheus hat am meisten unwürdige Reden gegen Götter geführt und starb deshalb zerrissen (von wem?).

³¹ Das hat Ch. Riedweg: 'Initiation – Tod – Unterwelt', in: F. Graf (Hg.), *Ansichten griechischer Rituale* (FS W. Burkert), Stuttgart/Leipzig 1998, 359-398 für die Goldblättchen vom Typ A 2/3 und Typ B wahrscheinlich gemacht.

³² Riedweg (1996), fig. 5.

³³ Nach Clemens Alexandrinus (t 222) verschiedenen Autoren zugeschrieben, darunter einem nicht-mythischen Orpheus. Das scheint ein Missverständnis zu sein. Ein auto-

Als Inhalt können wir vermuten "die heiligen Handlungen um seine Irrfahrt und die Sagendichtung über die Zustände im Hades", "die Strafen der Gottlosen, die Weisen der Frommen".³⁴ Auf apulischen Grabgefäßen wird das Abenteuer des Orpheus in der Unterwelt im Blick auf den Beigesetzten aktualisiert.³⁵

Halten wir fest: Schon im frühen 5. Jh. gilt Orpheus als Initiator von Weißen und als Gewährsmann von Geheimlehren, die im Zusammenhang der Initiation weitergegeben wurden. Die Funde erhärten aber nicht die These Gräfs vom Männerbund. Sie stammen z. T. aus Gräbern von Frauen, die auch eingeweiht waren, wie sie ja beim "normalen" Dionysoskult die Hauptträgerinnen sind. Hellenistische Quellen machen Orpheus ganz generell zum Erfinder der bacchischen Mysterien (Damagetos; Pseudo-Apollodor 1, 15; vgl. t 94).³⁶

Die Verbindung des Orpheus mit Dionysos setzt auch eine Tragödie des Aischylos (um 467) voraus, die *Bassariden*.³⁷ Sie waren das zweite Stück einer Tetralogie, die den Triumph des Dionysos über seinen Widersacher, den thrakischen König Lykurg, zum Gegenstand hatte. Auch hier bewirkt der Abstieg des Orpheus in die Unterwelt eine Änderung in seinem Verhalten, aber nicht seiner sexuellen Präferenzen, worauf hin ihn die zurückgewiesenen Thrakerinnen mit dem Schwert und anderen Gegenständen töten (so noch auf Vasenmalerei um 480, vgl. Abb. 6). Der Wandel ist vielmehr religiös. Orpheus fällt von seinem Dionysosglauben ab und verehrt den mit der Sonne gleichgesetzten Apoll. Zur Strafe zerreißt ihn die Anhängerinnen des Dionysos, die "Füchsinnen". Die Todesart entspricht der Weise, wie die Mänaden in ihrer Ekstase Tiere mit

biographisches Werk im 5. Jh. nehmen an West (1983a), 12; Bremmer (1991), 26; Riedweg (1996), 1269.

³⁴ Was Orpheus nach Diodor Sic. 1, 96, 4f. von den Ägyptern mitgebracht hat.

³⁵ Volutenkrater Neapel (hier Abb. 5) mit Eros, Während der Orpheus des Polygnot in Delphi (Pausanias 10, 30, 6) mit ruhender Kithara unter anderen Helden in der Unterwelt sitzt, die Rechte eine Weide fassend, greift er auf dem Volutenkrater in München (Riedweg [1996], fig. 4) vor den Hadesherren in die Saiten. Weitere unterit. Vasen mit Orpheus r. oder l. von Hades bei Garezu (1994), Nr. 72ff.

³⁶ Auf Hekataios von Abdera (4. Jh., Kern t 95f. fälschlich: von Milet) geht die Fassung zurück, nach der Orpheus in Ägypten die Dionysosmysterien kennenlernte und dann in Theben einführte (Diodor Sic. 1, 11, 3; 1, 23). Trotz der Anleihen bei Osiris ist Dionysos hier der Sohn der Semele! Orpheus übernahm auch die für die eleusinischen Mysterien gleichermaßen bedeutsamen Unterweltsanschauungen von den Ägyptern (1, 96, 4-6). Die orphischen *Argonautika* drehen den Spieß um und lassen Orpheus den Ägyptern den *ἱερὸς λόγος* über Osiris mitteilen: 32. 43-45. 102.

³⁷ Vgl. West (1983b); Di Marco (1993), 101-153. Letzterer akzeptiert aus inneren Gründen nicht den von West gebotenen volleren Text des Eratosthenes (t 113). Bei Hyginus, *De astronomia* 2, 7, 1 eine weitere Motivation des Zornes des Dionysos, die auch beim Hadesabstieg ansetzt.

bloßen Händen zerstückeln. Auf ähnliche Weise kommt auch der Dionysosgegner Pentheus ums Leben.³⁸ Bei Vergil und Ovid sind beide Versionen vom Ende des Orpheus vermischt. Im ersten Stück des Aischylos, den *Edonern*, scheint Orpheus als Prophet des Dionysos aufgetreten zu sein (*Frqm.* 60 Radt). Nun aber ehrt er auf einmal Dionysos nicht mehr. Warum? Manuskripte ergänzen:

nachdem er um seiner Frau willen in den Hades hinabgestiegen war und das Dortige gesehen hatte, wie es war.

Verdirbt ihm der Eindruck der Totenwelt die Lebensfreude, die Dionysos bringt? Wir können darüber nur spekulieren. Die speziell orphische Form des Dionysoskultes scheint mir hier aber nicht im Blick zu stehen.³⁹ Auf jeden Fall hält Orpheus nun Helios für den größten Gott. Das ist auf der Linie des auch sonst den Thrakern zugeschriebenen Sonnenkultes (Sophokles, *Frqm.* 582 Radt). Er steht in der Nacht auf und erwartet in aller Frühe auf dem Pangaionberg den Sonnenaufgang, um Helios als erster zu schauen. Da schickt ihm der erzürnte Dionysos die Bassariden auf den Hals. Diese Motivation des Todes scheint eine Neuerung des Aischylos zu sein. Orpheus' Entscheidung für Apoll ist zu einseitig; die Vernachlässigung des Dionysos rächt sich. Es kommt hier zum erstenmal zu einer Konkurrenz zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen; im Zwiespalt zwischen beiden wird der Sänger buchstäblich zerrissen, obwohl der Dichter im Ganzen der Tetralogie eine Versöhnung der Gottheiten herbeigeführt haben wird.

Nachdem wir uns verschiedene Versionen über Orpheus Tod vor Augen geführt haben – es sind längst nicht alle –, bleibt noch, etwas über sein posthumes Ergehen und die Verehrung seiner sterblichen Überreste anzufügen. Die eben besprochene Tragödie des Aischylos endete wahrscheinlich damit, dass die Musen die verstreuten Glieder des Zerrissenen sammelten und bei Leibethra begruben.⁴⁰ So verband der Dichter wohl seine Neuinterpretation mit der Überlieferung vom Grab des Orpheus an den Hängen des Olym (vgl. auch Damagetos: t 126). Hier beanspruchten die Städte Leibethra und Dion das Grabmal, eine Säule mit einer steiner-

³⁸ Dagegen spielt die Parallele zum Tod des Zagreus, auf die Proklos hinweist, keine Rolle; dieser erfolgte ja eigentlich mit einer Tartarosklänge. Gegen Ziegler (1939), 1291.

³⁹ Gegen West (1983b), der eine Bekanntschaft des Aischylos mit einer orphischen Unterweltsdichtung konjiziert. Die hätte doch den Dionysoskult mit besseren Aussichten im Jenseits nahegelegt.

⁴⁰ So nach Eratosthenes: Di Marco (1993), 133; Leibethra wäre hier am Pangaiongebirge gedacht: Ziegler (1939), 1333. Vgl. auch teilweise die oben angeführten Grabepigramme, freilich nach dem Blitztod. Das bei Alkidamas (t 123) lässt die Thraker Orpheus bestatten, ein bei Pseudo-Aristoteles mitgeteiltes (t 124) die Kikonen.

nen Hydria, die die Gebeine des Orpheus enthalten soll.⁴¹ Von einem alten Holzbild des Orpheus in Leibethra weiß Plutarch, *Alexander* 14, 5 (ξόανον⁴², Arrian, *Anabasis* 1, 11, 2 ἄγαλμα). Es soll beim Auszug Alexanders gegen die Perser geschwitzt haben. Hier ist offensichtlich die Integrität der Orpheusreliquien angenommen.

Dagegen gibt die vor Aischylos anzusetzende Version, wonach die Thrakerinnen Orpheus mit verschiedenen Mordwerkzeugen töten, dem mit dem Schwert, genauer der ὄρη, abgetrennten (Phanokles; Philostratos, *Heroikos* 5, 3) Haupt ein eigenes Geschick. Auch Vergil und Ovid folgen dieser Version. Danach werfen die Frauen das Haupt in den thrakischen Fluss Hebros. Von dort gelangt es ins Meer und – nach Phanokles (t 77) auf der Lyra festgenagelt – zur Insel Lesbos, wo es beigesetzt wird, nach Lukian, *Adv. indoctos* 109-111 da, wo jetzt das Bakcheion ist⁴³, während die Lyra im Heiligtum des Apoll aufgestellt wird. Unterwegs hatte der Kopf noch weiter gesungen⁴⁴, auf Lesbos gibt er in einem Erdloch bzw. einem Adyton Orakel von sich. Die Angaben des Philostratos erfahren eine Bestätigung durch die Vasenmalerei des 5. Jh. v. Chr. Sie zeigt ein sprechendes Haupt in Gesellschaft Apollons und der Musen. Möglicherweise diktiert es Heilrezepte.⁴⁵ Angeblich singen die Vögel auf dem Grab des Orpheus (in Thrakien) oder auf dem lesbischen Hügel, wo das Haupt bestattet ist, schöner.⁴⁶ Oder Lesbos ist von allen Inseln die sangesfreudigste, voll von Liedern und lieblichem Zitherspiel (Phanokles: t 77). Wahrscheinlich soll man dabei an Alkaios und Sappho denken. Alles Versuche, das Ende des Orpheus zu erklären. Er wird zwar nicht auferweckt, aber die Musik lebt weiter, wenn auch von andern gespielt, sie ist nicht totzukriegen.

⁴¹ Vgl. Pausanias 9, 30, 7-11 mit einer Ätiologie ihrer Übertragung nach Dion, Konon (t 115) harmonisiert das große Grabmal in Leibethra, das sich von einem Heroon zu einem – Frauen unzugänglichen – Heiligtum mit wie für Götter üblichen Opfern entwickelt habe, mit dem speziellen Geschick des Kopfes. Die geographischen Vorstellungen sind allerdings unvereinbar. Ziegler (1939), 1244 (Konon sei Unterhaltungsliteratur); 1305 tut die wenigen Zeugnisse göttlicher Verehrung ab.

⁴² Ein weiteres Holzbild des Orpheus im Tempel der Demeter Eleusinia bei Sparta: Pausanias 3, 20, 5.

⁴³ Früher ist wohl der in Antissa gezeigte Tumulus: Antigonos, *Mirabilia* 5 nach Myrsilos. Die Stadt wurde 167 v. Chr. zerstört, der Kopf womöglich mit nach Methymna umgesiedelt.

⁴⁴ Vgl. das λυγός bei Phanokles, von Ziegler (1939), 1293 entwertet; Konon, Vergil, Lukian.

⁴⁵ Vgl. Graf (1987), 93f. mit Euripides, *Alkestis* 965ff.; vgl. t 82f. Wahrsagende Köpfe eines Toten auch bei Phlegon, *Mirabilia* 2, 11; 3, 14.

⁴⁶ Pausanias 9, 30, 6; Antigonos, *Mirabilia* 5.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Kern, O.: *Orphicorum Fragmenta* (1922), Nachdruck Dublin/Zürich 1972 (t = testimonia, f = fragmenta).

2. Sekundärliteratur

Bremmer, J.: 'Orpheus: From Guru To Gay', in: Ph. Borgeaud (éd.), *Orphisme et Orphée*, Genf 1991, 13-30 (recherches et rencontres 3).

Burkert, W.: 'Die neuen orphischen Texte: Fragmente, Varianten, "Sitz im Leben"', in: Ders. u. a. (ed.): *Fragmentensammlungen philosophischer Texte der Antike*, Göttingen 1998, 387-400 (Aporemata 3).

M. Di Marco, 'Dioniso ed Orfeo nelle Bassaridi di Eschilo', in: Masaracchia (1993), 101-153.

Garezu, M.-X.: 'Orpheus', in: *LIMC* 7, 1994, 81-105.

Graf, F.: 'Orpheus: A Poet Among Men', in: J. Bremmer (ed.): *Interpretations of Greek Mythology*, London 1987, 80-106.

Guthrie, W. K. C.: *Orpheus and Greek Religion*, London 1952.

Hultkrantz, Å.: *The North American Indian Orpheus Tradition*, Stockholm 1957.

Linforth, I. M.: *The Arts of Orpheus*, Berkeley/Los Angeles 1941.

Masaracchia, A. (ed.): *Orfeo e l'orfismo*, Rom 1993.

Parker, R.: 'Early Orphism', in: A. Powell (ed.), *The Greek World*, London/New York 1995, 483-510.

Riedweg, Ch.: 'Orfeo', in: S. Settis (ed.), *I Greci*, 2. 1, Turin 1996, 1251-1280.

Robbins, E.: 'Famous Orpheus', in: J. Warden (ed.), *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, Toronto/Buffalo/London, 1982, 3-23.

Schoeller, F. M.: *Darstellungen des Orpheus in der Antike*, Diss. Freiburg 1969.

West, M. L.: *The Orphic Poems*, Oxford 1983 [1983a].

West, M. L.: 'Tragica VI 12. Aeschylus' *Lycurgeia*', in: *BICS* 30, 1983, 63-71 [1983b].

Ziegler, K.: 'Orpheus', in: *RE* XVIII 1, 1939, 1200-1316.

Abbildungen



(1) Metope vom Schatzhaus der Sikyonier in Delphi: links die Dioskuren, rechts Orphas und ein anonymen Sänger



(2) Tonplastik aus Süditalien: Orpheus zwischen den Sirenen.



(3) Bronzespiegel des 5. Jh. v. Chr. (nach Guthrie 66, fig. 9):
Orpheus besänftigt die Tiere



(4): Kolumnenkrater aus Berlin: Orpheus singt unter Thrakern.



(5) Volutenkrater aus Neapel: Orpheus (mit Eros) und Euridike vor Hekate,
Persephone und Pluton.



(6) Stamnos aus dem Louvre: Thrakerin tötet Orpheus mit einem Speiß