

H. Wentzel, ed., *Form und Inhalt: kunstgeschichtliche Studien: Otto Schmitt zum 60. Geburtstag am 13. Dezember 1950, dargebracht von seinen Freunden* (Stuttgart: Kohlhammer, 1950), 239 - 56.

KONRAT ZIEGLER

Orpheus in Renaissance und Neuzeit

Die Taten und Leiden des Orpheus haben in der Literatur wie in der bildenden Kunst des Altertums zu den viel und gern behandelten Themen gehört und sich – falls hier nicht die günstigeren Erhaltungsbedingungen zu einem Fehlurteil verführen – in der Kaiserzeit besonderer Beliebtheit erfreut. Als eine der wenigen mythischen Gestalten des Heidentums, denen diese Ehre zuteil wurde – neben ihm nur den Sibyllen und Eros und Psyche –, ist Orpheus in die altchristliche Kunst eingegangen. Man möchte hiernach erwarten, daß er auch für die Kunst des Mittelalters etwas bedeutet habe. Aber das ist nicht der Fall. Nur wenige Miniaturen, die ihn allein oder unter den Tieren und mit Eurydike zeigen, scheinen zu existieren¹, wohingegen er in der mittelalterlichen Literatur, auch der des Westens (da ja die Kenntnis Vergils und Ovids nie ganz verloren ging), nicht fehlt und die allegorische Deutung seines Mythos sogar selbständig fortgebildet worden ist. Als vornehmster Repräsentant der Zaubermacht der Musik blieb er lebendig und wurde im 13. und 14. Jahrhundert von den Theoretikern der Musik (neben Timotheus, Jubal und David) als ihr Erfinder genannt. So überschreitet es noch nicht den Rahmen mittelalterlicher Tradition, wenn Giannozzo Manetti, da er die Instrumentalmusik, die bei der Einweihung des Domes von Florenz durch Papst Eugen IV. im Jahre 1436 aufgeführt wurde, preisen will, kein höheres Lob findet, als daß er sie mit den Leistungen des Orpheus vergleicht. Bald aber sollte Orpheus viel stärker hervortreten.

Als im Anfang der 70er Jahre des Quattrocento der junge Cardinal Gonzaga in seiner Vaterstadt Mantua seinen feierlichen Einzug hielt, da verfaßte der kaum zwanzigjährige Angelo Poliziano zu seinem Empfang ein Gedicht, das in seiner Art und zu seiner Zeit etwas völlig Neues war: »la festa di Orfeo«, die er dann in einer etwas erweiternden Bearbeitung in fünf Akte teilte und Orphei tragedia benannte. Es ist tatsächlich eine Dramatisierung der Geschichte des Orpheus im Anschluß an Vergil (Georg. IV 453 ff.) und Ovid (metam. X. XI). Das Werkchen, das 352 bzw. 435 Verse umfaßt und in italienischer Sprache geschrieben ist, aber einige eingelegte lateinische Oden enthält, liest sich für uns wie ein Opernlibretto und enthält schon die Hauptstücke der späteren Orpheus-Opern: Die Klagen des Orpheus, der Eurydike und der Chöre ihrer Gefährten und Gefährtinnen, die Zwiesprache des Orpheus mit den Furien und mit dem unterirdischen Herrscherpaar und zum Schluß auch die bacchantischen Chöre der Mörderinnen des Sängers. Ob das Werkchen aufgeführt worden ist und in welcher Weise, darüber ist uns nichts überliefert. Jedenfalls muß dem jungen

¹ E. Panofsky und F. Saxl, Metropol. Museum Studies IV, 1932/33, 230; H. Liebeschütz, Fulgentius metaforalis, Stud. Bibl. Warburg IV, 1926, Taf. 24.

Dichter mit seiner Tragedia schon etwas wie die spätere Oper ahnungsvoll vorgeschwebt haben – die freilich tatsächlich erst fünf Vierteljahrhunderte nach jenem frühen Präludium ins Leben getreten ist.

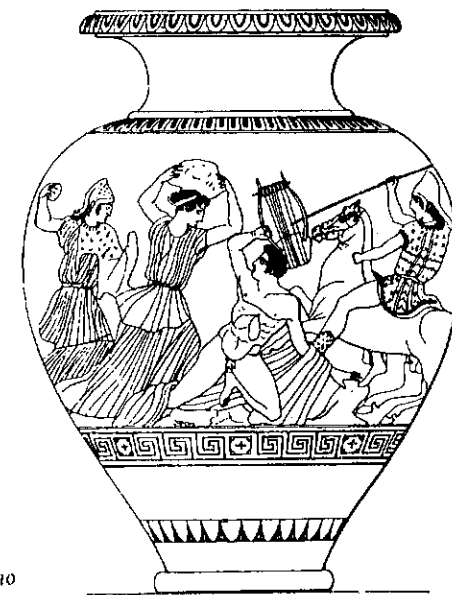
Eine stärkere Wirkung der Dichtung Polizians ist uns nicht kenntlich. Denn der oberitalienische Künstler aus dem Kreise Mantegnas, der das erste Renaissance-Kunstwerk schuf, das die Geschichte des Orpheus zum Gegenstand hat, den nur in dem einzigen Exemplar der Hamburger Kunsthalle erhaltenen Stich, ist deutlich nicht von Poliziano, sondern von dessen Quelle Ovid angeregt. Wir sehen in der Mitte des Bildes Orpheus ins rechte Knie gesunken, die rechte Hand auf den Boden gestemmt, die Linke abwehrend gegen die Frauen erhoben, die zu seinen beiden Seiten große Baumäste gegen ihn schwingen. Hinter Orpheus ragt ein felsiger, von einer Burg gekrönter Berg, ein zweiter Berg links von ihm im Hintergrund, zu seinen Füßen liegt sein Instrument, eine bauchige Laute mit geknicktem Hals, und links läuft ein etwa vierjähriges dralles Knäblein mit angstvollen Gebärden davon. Der Künstler hat also die folgenden Ovidverse vor Augen gehabt (metam. X 83 ff.):

Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem
In teneros transferre mares citraque iuventam
Aetatis breve ver et primos carpere flores.

Aber während Ovid mit den teneri mares natürlich Mellepheben meinte, hat der Italiener – was der Wortlaut ja zuläßt – kleine Knaben darunter verstanden und die erbosten thrakischen Frauen den Sänger für diesen Frevel bestrafen lassen. (Die abgebrochenen Äste sind aus Ovid met. XI 29 illae directos arbore ramos torquent).

Aber nicht nur den Inhalt seiner Darstellung gewann der Renaissancekünstler aus einer antiken Quelle: mindestens auch die Gestalt des ins Knie gesunkenen Orpheus ist einem antiken Vorbild nachgezeichnet. Das lehrt ein Blick auf eine rotfigurige attische Vase des Museo Gregoriano², auf der die Gestalt des Orpheus der des Italieners aufs stärkste ähnelt, während freilich die wütenden Thrakerinnen der attischen Vase, die dem Sänger mit großen Steinen, die berittene mit dem Speer zu Leibe gehen, mit den Ästeschwingerinnen des Mantegnaschülers nichts zu tun haben. Sollte dieser unsere Vase oder eine ähnliche (mehrere der Art sind uns noch erhalten) vor Augen gehabt haben? Unmöglich darf man es nicht nennen, obschon der Fall, daß ein Quattrocentist eine griechische Vase als Vorbild benutzt, wohl vereinzelt dastünde. Vielleicht ist darum eine andere Lösung vorzuziehen. Das Halbbrund des sich bauschenden Mantels hinter dem Renaissance-Orpheus gemahnt an viele ähnliche Gestaltungen dieses Gewandmotivs auf antiken Reliefs. Sollte ein solches, uns verlorenes Relief mit der Darstellung des Todes des Orpheus dem Künstler vor

² Abb. 1 nach Roscher, Mythol. Lex. III, 1189, auch bei Ed. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße, Taf. J, 2; Photo: Alinari 35712. Es ist eine Halsamphora mit Strickchenkeln von einem Schüler des Niobidenmalers, vgl. J. D. Beazley, Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils, Tübingen 1925, 344, Nr. 4: Maler der Berliner Hydria 2381.



1. Attische Vase des Museo Gregoriano

Augen gestanden haben? Ein Relief, das den Orpheus als »Engonasin« aus alter bildlicher Tradition übernommen, seine Mörderinnen aber anders um ihn gruppiert hatte als die attischen Vasenmaler und ihm etwa auch schon die Lyra aus der Hand genommen hatte? Wir können die Fragen nur stellen, aber sie nicht beantworten. Die beiden zuschlagenden Frauen des Stiches sind sicherlich, falls auch sie antiken Mustern folgten, stark im Sinne des Quattrocento abgewandelt. (Engonasin, den »Knienden« nenne ich den Orpheus, weil in einer unserer antiken Quellen, Hygin. de astr. II 6, das so benannte Sternbild einmal als Orpheus gedeutet ist, gewiß wegen der Leier, die auf den antiken Himmelsbildern ganz ähnlich über dem ins Knie Gesunkenen schwebt, wie sie auf den attischen Vasenbildern der niederbrechende Orpheus abwehrend über sich schwingt).

Der Stich des Mantegnaschülers hat auf die Zeitgenossen großen Eindruck gemacht. So folgt ihm der Illustrator der Venezianer Ovidausgabe von 1497³, und längst ist bekannt, daß die herrliche Handzeichnung Albrecht Dürers von 1494, ebenfalls im Besitz der Hamburger Kunsthalle, eine freie Kopie des oberitalienischen Blattes ist. Eine vergleichende Betrachtung von Vorbild und Kopie ist von hohem Reiz. In den Posen und in dem Beieinander der Figuren hat sich Dürer nicht wesentlich von der Vorlage entfernt, aber doch durch ein näheres Heranrücken der von rückwärts gesehenen Frauengestalt an die Mittelfigur der Komposition eine größere Geschlossenheit verliehen. Leidenschaftlich gespannten Ausdruck hat er den aufs feinste ausgeführten Gesichtern gegeben, die in dem italienischen Stich etwas konventionell sind, und indem er die Laute in eine (mehr oder weniger) antike Lyra verwandelte, zeigte er sich antiquarisch ge-

³ Henkel, Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im 15., 16. und 17. Jahrhundert, Vorträge der Bibl. Warburg 1926/27 (erschienen 1930), 70.

lehrter als der Meister des Stiches. Ganz aus eigenem hat er den Hintergrund gestaltet: statt der felsigen Berge eine herrlich gezeichnete Baumgruppe, sehr deutsch wirkend; daneben freilich ein kleiner Feigenbaum; an einem Ast des Hauptstammes ist ein Buch angebracht – wußte Dürer etwas von der großen Rolle der Literatur in der Orphik oder von Orpheus als Erfinder der Schrift? Oder ist es ein Notenbuch? – und darüber ein Band mit der Inschrift: Orfeus der erst puseran (= Päderast) ⁴.

Mehrere Jahre später hat Dürer verschiedene Motive der Zeichnung für den Stich benützt, der unter dem Namen »Der große Herakles« oder »Die Eifersucht« bekannt ist. Die Baumgruppe, zu der links ein burggekrönter Berg gesellt ist (Reminiszenz an den oberitalienischen Stich?), die von vorn gesehene Frau, die den Baumast wie einen Bihander hinter dem Kopf ausschwingt, und das davoneilende Knäblein, das hier einen Vogel in der Hand trägt und offenbar als Amor gemeint ist, der erschreckt davonflieht, als das Liebespaar so grausam in seinem Schäferstündchen gestört wird. Schließlich verleugnet die gelagerte nackte Frau in Umriß, Bewegungsmotiv und in ihrem Verhältnis zu der zuschlagenden Frau nicht ihre Abkunft von dem überfallenen Orpheus der Zeichnung.

Nach Dürer hat ein anderer Nürnberger den Orpheusstoff in zwei Meisterwerken behandelt: Peter Vischer der Jüngere; doch nicht seinen Tod, sondern die Herausholung der Eurydike aus der Unterwelt. Es sind die zwei Plaketten von 1514 und 1519, von denen die ältere sich in Paris befindet, während von der jüngeren drei Exemplare in Berlin, Hamburg und im Stift St. Paul in Kärnten verwahrt werden. Die beiden Plaketten gleichen einander im großen der Komposition, zeigen aber in den Einzelheiten charakteristische Unterschiede. Was dem von der antiken Kunst Herkommenden an P. Vischers Kompositionen am meisten auffällt, ist die völlige Nacktheit nicht nur des Orpheus – der trotz seiner apollonartigen Erscheinung im Altertum zumeist nicht ganz unbekleidet gebildet worden ist –, sondern auch der Eurydike. Eine nackte Eurydike ist eine Unmöglichkeit nicht nur für die klassische und hellenistische, sondern auch für die römische Kunst. Aber wie die Römer – nach einem treffenden Wort Plutarchs im Leben des älteren Cato (Kap. 20) – nach Überwindung der Prüderie der älteren Zeit die gute griechische Sitte, daß die Männer nackt miteinander turnten, übernommen, jedoch alsbald in die Unsitte verzerrt haben, dies auch in Gegenwart der Frauen zu tun, ja diese Unsitte auf die griechischen Geber zurückübertragen, so haben die Künstler der Renaissance, nachdem sie einmal die Bindungen des Mittelalters abgeworfen und den nackten menschlichen Körper um seiner selbst willen darzustellen begonnen hatten, das antike Vorbild so mißverstanden, als ob sie als Jünger der Antike jede Frau oder Heroine nach ihrem Belieben bekleidet oder entkleidet zeigen dürften. So hat Vischer hier für das Thema der Darstellung eines vollendet schönen Menschenpaares einmal nicht Adam und Eva, sondern Orpheus und Eurydike gewählt. Auf beiden Plaketten schreitet Orpheus vorwärts, seine Geige streichend (die er auf der älteren Plakette gegen

⁴ Friedr. Winkler, Die Zeichnungen A. Dürers I 58, Text S. 43 ff.; der oberitalienische Stich ebd. Anhang Taf. IX.



2. Handzeichnung Albrecht Dürers von 1494

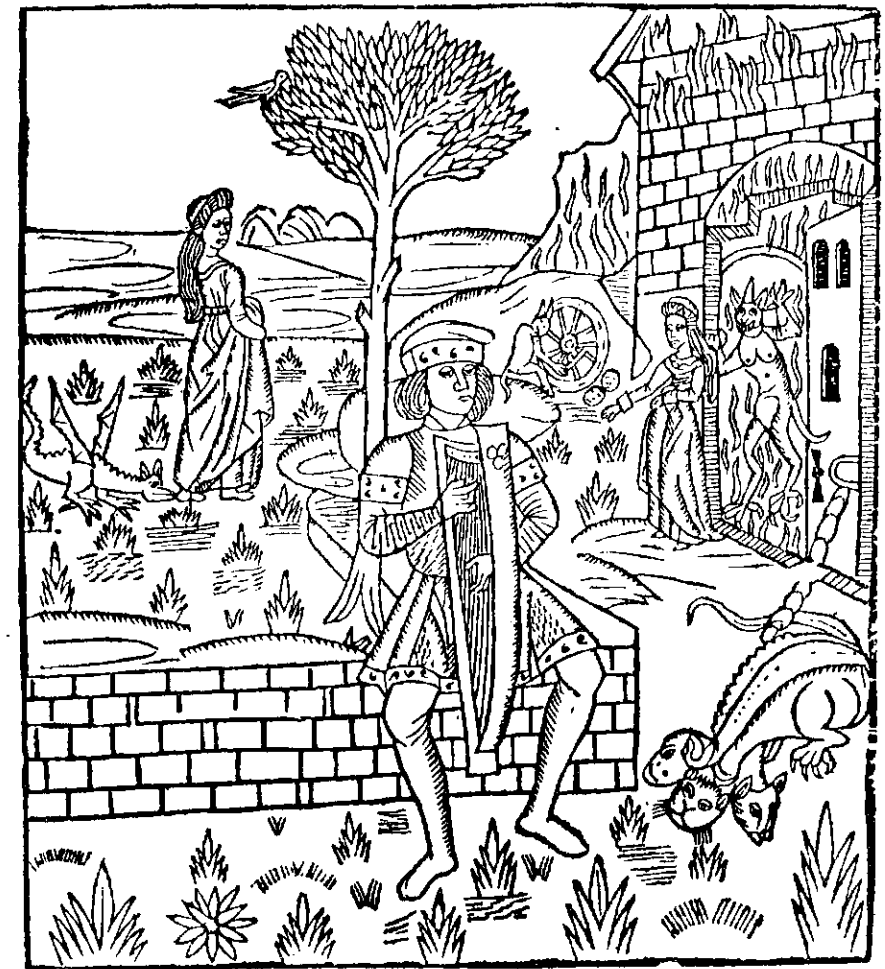
den Oberschenkel, auf der jüngeren gegen die Schulter stemmt) und nach Eurydike zurückblickend, die in vollendeter Schönheit hinter ihm steht mit einer Gebärde, die man, wüßte man nicht die Meinung und wäre es nicht auf der jüngeren Plakette in einem Epigramm deutlich ausgesprochen, schwerlich mit Sicherheit auf Abschied und Umkehr deuten würde. (Man vergleiche die Plaketten Vischers mit dem berühmten attischen Relief, das denselben Moment darstellt, um sich zu überzeugen, wieviel bestimmter der antike Künstler die Situation auszudrücken verstanden hat.) Auf der älteren Plakette steigt Eurydike aus einem Felsenschacht herauf, auf der jüngeren ist die Unterwelt durch einige Flammen hinter ihr angedeutet. Die ältere ist herber im Ausdruck, die jüngere von weicherer, gelösterer Schönheit; beide wundervolle Meisterwerke (unbeschadet der Tatsache, daß sie in Kenntnis und unter Einwirkung von Dürers Adam- und Eva-Darstellungen entstanden sind) ⁵.

⁵ Simon Meller, Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt, Inselverlag 1925, Abb. 124 und 126 (123 eine zugehörige Federzeichnung in London, Sammlung H. Oppenheimer).

Etwa zehn Jahre vor der älteren Plakette Vischers ist wohl das schöne Gemälde der Galleria Lochis in Bergamo entstanden, das die Mehrzahl der Sachverständigen Giorgione zuschreibt und dessen koloristische Köstlichkeiten von allen Betrachtern gerühmt werden. Es stellt zwei Situationen der Orpheussage dar, durch einen spitzen Hügel in der Mitte des Bildes voneinander getrennt. Links wird die kniende und Blumen pflückende Eurydike von einer als Drache gebildeten Schlange in die Ferse gestochen, rechts weicht sie im Hintergrund mit schmerzvoll ausgebreiteten Armen in die Unterwelt zurück, die hinter ihr wie ein düsteres Hochofenwerk qualmt, während Orpheus, schon ein großes Stück von ihr entfernt, mit Gebärden leidenschaftlicher Verzweiflung davoneilt. L. Justi (Giorgione II² 319 f.) hat vermutet, rechts sei ein Teil des Bildes abgesägt worden, auf dem der Gesang des Orpheus vor dem unterirdischen Herrscherpaar, die Losbittung Eurydikes, dargestellt gewesen sei: Erstens würde so die Tafel sich besser in die Maße einer Truhe schicken, und zweitens wäre es auffällig, wenn gerade diese wichtigste Szene des Mythos beiseite gelassen worden sein sollte. Man darf hinzufügen, daß diese Szene vielleicht gerade dem musikerfüllten Meister des »Konzerts« im Palazzo Pitti nahe gelegen haben sollte (das freilich neuerdings als Werk Giorgiones bestritten ist). Justis Vermutung hat also zunächst etwas Bestechendes; aber sie wird durch die Beobachtung widerlegt, daß gerade in dieser früheren Zeit die Szene des Orpheus vor Pluto und Proserpina nicht zu den beliebten Themen gehört hat und daß wir eine etwa zwanzig Jahre ältere Darstellung der Orpheussage haben, die – bei aller Verschiedenheit der Technik und der Qualität – doch in der Zusammenfassung der beiden Szenen zu einem Bild mit dem Gemälde Giorgiones in merkwürdiger und wohl nicht zufälliger Weise zusammengeht. Es ist ein Holzschnitt der Ovidausgabe von Brügge 1484⁶. Da sitzt im Vordergrund und in der Mitte des Ganzen Orpheus in großer Figur als ein à la mode-Junker, seine Harfe schlagend, auf einem Mäuerchen, links wandelt Eurydike sittig in dem von dem Mäuerchen umschlossenen Garten und wird eben von der drachengestaltigen Schlange in die Ferse gestochen, und rechts ist sie eben aus der Unterwelt getreten, die als ein Haus dargestellt ist, in dessen geöffneter Tür ein gehörnter Teufel steht und aus dessen Fugen Flammen lodern. Indem der musizierende Orpheus gleichsam thematisch in die Mitte zwischen beide Szenen gesetzt ist, versteht der Betrachter leicht, daß seine Musik es ist, die einst die Liebe Eurydikes gewonnen und sie dann aus der Unterwelt emporgeführt hat. Daß dieses Unternehmen durch den verhängnisvollen Rückblick des Orpheus erfolglos verlief, läßt dieser Holzschnitt so wenig erkennen wie die unten zu besprechenden beiden Gemälde von Rubens. Die inhaltliche Ähnlichkeit des Holzschnittes mit der Komposition Giorgiones ist so groß, daß mir die Annahme nötig scheint, daß er entweder diesen Schnitt oder ein ihm verwandtes Werk gekannt hat.

Noch mit einer andern Ovidillustration ist das Gemälde Giorgiones motivisch verbunden. Unter den von Henkel S. 233 f. aufgezählten Orpheusdarstellungen in illustrierten Ovidausgaben zeigt die von Virgil Solis in der

⁶ Henkel, a. a. O., Taf. II.



3. Holzschnitt der Ovid-Ausgabe. Brügge 1484

Frankfurter Ausgabe von 1563⁷ die von der Schlange gebissene Eurydike in einer ganz ähnlichen Haltung wie bei Giorgione: auf den Knien vorwärts-rutschend, die Arme in Schmerz und Schreck vor- und emporgeworfen, den Kopf zurückgewendet. Die Unterschiede zeigen nur, daß der Kopist dem Vorbild eben nicht sklavisch gefolgt ist. Übrigens hat wohl weder Virgil Solis noch sein Vorbild Bernard Salomon, der Illustrator der Ausgabe von Lyon 1557 (Henkel 88), das Gemälde Giorgiones selbst gesehen, sondern die Verwandtschaft ist eine weitläufigere. Sehr merkwürdig ist, daß auch auf Nicolas Poussins Orpheusbild von 1659 im Louvre⁸ die Gestalt der Eurydike die stärkste Ähn-

⁷ Heinr. Höhn, Deutsche Holzschnitte des 16. Jahrhunderts, Blaue Bücher, 2. Aufl., 110.

⁸ O. Grautoff, Nicolas Poussin II 243; nahe verwandt eine Handzeichnung des Musée Condé in Chantilly bei Grautoff I 281.

lichkeit mit der des Virgil Solis aufweist, in einem Zuge jedoch – nur das eine Knie am Boden – dem Gemälde Giorgiones näher steht, mit dem Poussin auch den spitzigen Berg und die brennende Burg im Hintergrund gemein hat, zu welcher übrigens bei Poussin die Engelsburg in Rom Modell gestanden hat.

Das beliebteste Motiv unter den Illustrationen der Orpheussage in den Ovidausgaben ist – wie einst in der kaiserzeitlichen Kunst – Orpheus unter den Tieren. Besondere Wege geht unter diesen Illustrationen die der Pariser Ausgabe von 1539, die hinter dem Leier spielenden Orpheus mehrere zum Teil nackte Frauen zeigt. Es sind wohl nicht Nymphen – deren eine, Eurydike, ja seine Gattin wurde –, sondern Thrakerinnen, die, wie Ovid erzählt, nach dem Tode Eurydikes und dem Mißlingen der Hadesfahrt sich um die Liebe des schönen Sängers bewarben und erst, als er sie schnöde zurückwies und sich gar der Päderastie ergab, zu seinen grimmigen Feindinnen wurden.

Außer in den Illustrationen der gedruckten Ovidausgaben ist das Orpheusthema auch auf vielen einzeln verbreiteten, geschnittenen und gestochenen Blättern im 16. wie in den folgenden Jahrhunderten behandelt worden, die größtenteils noch nicht einmal reproduziert sind. Es seien die Blätter Hans Wechtlins⁹ und Heinr. Aldegrevers¹⁰ hervorgehoben, dazu die feine Handzeichnung Tobias Stimmers¹¹, das einzige Werk, soviel ich sehe, in dem der Sängerkeros bärtig dargestellt ist – wie von Werken des Altertums allein auf dem altboiotischen Schälchen Otto Kerns¹².

Nicht Ovid oder Darstellungen der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts haben das einzige größere *Orpheus-Gedicht* der neueren Zeit (neben Polizian), den *Orphée en forme d'élégie* P. Ronsards, in erster Linie angeregt, sondern das spätantike kleine Epos *Argonautika*, das sich als Dichtung des Orpheus ausgibt und, seit es zuerst durch den Druck verbreitet wurde (Juntina 1500), bis tief ins 18. Jahrhundert als ein Werk des mythischen Sängers in Person betrachtet worden ist. In diesem Epos (übrigens einem recht stümperhaften Machwerk) kehren 365 ff. die Argonauten bald nach der Abfahrt von Jolkos bei dem Kentauren Cheiron ein. Er empfängt sie gastlich und fordert den berühmten Sänger Orpheus zu einem Wettstreit in der Kunst auf, in der ja auch er ein Meister ist. Orpheus weigert sich zuerst, um dem ehrwürdigen Gastgeber die unausbleibliche Niederlage zu ersparen. Aber dem vereinten Drängen der Fahrtgenossen und des gastfreundlichen Kentauren muß er weichen. Cheiron singt vom Kampf der Lapithen und Kentauren, Orpheus seine Theogonie mit stärkster Wirkung nicht nur auf die menschlichen Hörer, sondern auch auf Vögel, Tiere und Bäume; ja selbst die Berghöhen des Pelion beginnen zu hüpfen. Was in dem spätantiken Epos eine kurze Episode ist, hat der französische Dichter, geistreich und frei umgestaltend, zu einer längeren Szene ausgesponnen – 350 Alexandriner –, die Wettgesänge vor allem nicht nur andeutend, sondern ausführend.

⁹ Höhn, a. a. O., S. 87.

¹⁰ Inkunabeln der Radierung, Graph. Gesellschaft VIII. Veröffentl. 1908, Taf. XVIII.

¹¹ Fr. Thöne, Tobias Stimmers Handzeichnungen, 1936.

¹² Forschungen und Fortschritte, 1939, 281.



4. Holzschnitt des Virgil Solis
in der Ovid-Ausgabe Frankfurt
1563

Doch hat er ihnen andere Themen gegeben als der spätantike Epiker, da wohl weder er noch seine Leser zu Kentauromachie und Theogonie ein Verhältnis hatten. Ronsard läßt Cheiron die Geschichte der Iphis frei nach Ovid singen und Orpheus seine eigene Geschichte: Gewinnung und Verlust Eurydikes und die unglücklich verlaufene Hadesfahrt; alles wesentlich im Anschluß an Vergil und Ovid. Aber er gibt der Geschichte aus eigenem zum Schluß eine neue Wendung: Als Orpheus nach sieben Monaten des Fastens und Klagens in der Einsamkeit der Auflösung nahe ist – die feindlichen Frauen läßt Ronsard ganz beiseite –, da erscheint seine Mutter, die Muse Kalliope, im Geleit ihrer göttlichen Schwestern und mahnt ihn, an der Heldenfahrt der Argonauten teilzunehmen, Ruhm zu gewinnen und sich so über seinen Schmerz zu erheben:

Mon fils, ce me disoit, l'amour qui est entrée
Dans ton coeur, s'enfuira si tu changes contrée.

Gewiß brauchte ein Geist wie Ronsard dieses Rezept der Lebensweisheit nicht von irgendeinem andern zu beziehen. Aber ein so guter Ovidkenner, wie er es war, wird doch der Verse 213 ff. der *Remedia amoris* nicht uneingedenk gewesen sein. Übrigens ist Ronsards Erfindung mit der antiken Tradition nicht vereinbar, die einstimmig den Tod des Orpheus alsbald nach der Hadesfahrt eintreten läßt und seine Teilnahme an der Argonautenfahrt in eine frühere Zeit verlegt. (Einzig Phanokles hat sich darum nicht gekümmert, wenn er den Tod des Orpheus durch die Thrakerinnen mit seiner Liebe zu dem Argonauten Kalais in Verbindung brachte. Aber nur klassizistische Pedanten werden ihm und Ronsard aus solchen Eigenmächtigkeiten einen Vorwurf machen wollen.)

Die Ausnahmen Poliziano und Ronsard ändern nichts an der Tatsache, daß Orpheus in der neuen Literatur doch eine seltene Erscheinung ist. Der Grund dafür ist unschwer aufzufinden: Wie sollte ein Werk der Wortkunst den Heros der Musik würdig schildern können? Um so stärker trat er in den Vorder-

grund, als die Geburtsstunde der dramatischen Musik geschlagen hatte. Es war bei der Vermählungsfeier König Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici am 6. Oktober 1600 im Palazzo Pitti zu Florenz, daß das Werk zur Aufführung gelangte, das die Musikhistoriker als die älteste Oper zu bezeichnen pflegen: *L'Euridice*, Dichtung von Rinuccini, Musik von Peri und Caccini. So ist der antike Heros der Musik zum Helden des ersten musikalischen Dramas der Neuzeit geworden, mit dem jene Italiener die antike Tragödie zu erneuern vermeinten (und das ja in einem gewissen Sinne auch taten), und durch zwei Jahrhunderte ist seine Geschichte einer der beliebtesten Opernstoffe geblieben. Auf Peri-Caccini folgte 1607 *L'Orfeo* von Claudio Monteverdi, Dichtung von Striggio, aufgeführt am Hofe der Gonzaga zu Mantua, 1616 *Il pianto d'Orfeo* oder *Orfeo dolente* von Domenico Belli (Text von Chiabrera), 1619 *La morte d'Orfeo* von Stefano Landi (Text von Mattei); Luigi Rossis *L'Orfeo*, Text von Berti, war die erste Oper, die in Paris 1647 unter dem Titel *Le mariage d'Orfée et d'Euridice* von einer italienischen Truppe aufgeführt wurde, welche der allmächtige Kardinal Mazarin, selbst ja Italiener von Geburt, herbeigerufen hatte. Es mag die Kenntnis dieser Oper (und etwa auch Ronsards *Orphée*) gewesen sein, die Corneille 1660 veranlaßte, in seiner Tragödie *La conquête de la toison d'or* auch Orpheus unter den handelnden Personen einzuführen. Doch ist seine Rolle ganz unbedeutend; er erscheint nur als einer der Begleiter Jasons, und ein paar belanglose Gesangstücke sind ihm gegeben. Die orphischen Argonautika, die Ronsard las und in denen Orpheus zur Hauptperson des ganzen Unternehmens erhöht ist, hat Corneille nicht gekannt oder jedenfalls für seine Tragödie nicht benützt, die vielmehr nach seiner eigenen Angabe im Argument hauptsächlich auf Valerius Flaccus fußt und übrigens sehr frei mit dem Stoffe schaltet.

Die häufigen Aufführungen von Orpheus-Opern in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts haben die Orpheussage auch einem weiteren Publikum nahegebracht. Dem darf man es wohl zuschreiben, wenn in diesen Zeiten der Stoff auch in der bildenden Kunst stärker und mit einer theatralischen Wendung hervortritt. Gewiß liegt diese in der Linie der allgemeinen Entwicklung des Barockstiles. Aber wenn Rubens in den Jahren 1635–1637 gleich zweimal die Szene, wie Orpheus durch die Macht seines Gesanges die Unterweltsherrscher bezwungen hat und mit der wiedererrungenen Eurydike abzuziehen im Begriff ist, mit prachtvoller dramatischer Kraft gemalt hat, so möchte man doch gern glauben, daß ihm eine Opernszene, die er miterlebt oder geschildert bekommen hatte, die Anregung zu seinen Kompositionen geboten hat. Beide Bilder zeigen rechts Pluton und Proserpina thronend, links Orpheus und Eurydike davonschreitend, letztere nach Rubens'scher Weise stark entblößt, dankbar auf die mitleidige Göttin zurückblickend. Denn diese ist es, die die Erlaubnis zur Rückkehr gegen die Bedenken des finsternen Gatten durchgesetzt hat. Auf dem älteren Bilde (in der Bildergalerie von Sanssouci, kleineres Format, ganz eigenhändig; Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben V 394) schaut er nur bedenklich vor sich hin, und über dem Ganzen liegt eine milde, freundliche Stimmung. Die zweite Fassung, eins der im Auftrage Philipps IV. für das Jagdschloß Torre della Parada bei

Madrid ausgeführten Monumentalgemälde, leider ziemlich beschädigt (V 419), gibt die gleiche Szene dramatisch bewegt. Der Unterweltsherr blickt mit einer Gebärde heftigen Unwillens auf die allzu weichherzige Gattin, während Orpheus – auf dem Bilde in Sanssouci ein sanfter Jüngling, der gleich Eurydike dankbar auf die gütige Fürstin zurückblickt – hier wie in Furcht vor einem Ausbruch des Zornes Plutos eilig davonstürmt und Eurydike hinter sich herzieht. Von dem Rückschlag, der bevorsteht, lassen beide Bilder nichts ahnen. Doch stellt die Haltung des Orpheus auf dem jüngeren Bilde deutlich eine Korrektur der älteren Fassung dar.

Orpheus muß zu dieser Zeit große Mode gewesen sein. Denn im selben Jahr 1636, in dem Rubens sich mit dem Stoff beschäftigte, sind von den Stukkateuren, die im Schlosse zu Moos in Niederbayern die schönen Stuckdecken schufen, in einem der runden Mittelfelder auch Orpheus und Eurydike dargestellt worden, sei es, daß der Bauherr, der etwa eine Orpheusoper gesehen hatte, das Motiv gewünscht hat, sei es, daß der Gedanke von dem ausführenden Künstler ausgegangen ist. Im ganzen muß die Komposition als wenig gelungen bezeichnet werden. Beim ersten Anblick wird jedermann die Figur, die rechts mit geschulterter Geige davonschreitet, nach ihren Körperformen für weiblich halten. Natürlich aber ist es doch Orpheus, und die beträchtlich größere Gestalt in der Mitte des Rundes mit gesträubten Haaren, die nicht sogleich als weiblich zu erkennen ist und von drei häßlichen Ungeheuern (darunter dem dreiköpfigen Höllenhund) umkrallt und nach links gerissen wird, ist Eurydike¹³.

An Rubens, noch mehr aber an eine Theaterdekoration erinnert der schöne Stich der Brüsseler Ovidausgabe von 1677, der aber in Wahrheit schon mehrere Jahrzehnte vorher, etwa zur gleichen Zeit, da Rubens seine beiden Orpheusbilder malte, entstanden ist¹⁴. Links sitzen Pluto und Proserpina, rechts steht Orpheus in der Kleidung, wie das Barock sie antiken Helden zu geben liebte, seine Harfe schlagend, und zwischen ihnen und im Hintergrunde breitet sich ein phantastisches Bild der Unterwelt oder Hölle, aus antiken und christlichen Requisiten seltsam gemischt und mit seinem wüsten höllischen Gesindel an holländische Darstellungen der Versuchung des heiligen Antonius erinnernd.

Inzwischen hatte die Oper und hatten insbesondere die Orpheusopern längst über die Grenzen Italiens hinausgegriffen und Europa erobert. Von der ersten Pariser Oper, dem *Orfeo* Luigi Rossis, ist schon die Rede gewesen. Eine deutsche Residenz war um neun Jahre vorausgegangen: In Dresden hatte man 1638 zur Vermählungsfeier des Kurfürsten Georg II. ein Ballett »Orpheus und Euridice« von R. Buchner aufgeführt, dessen – leider verlorene – Musik kein Geringerer als der große Heinrich Schütz geschaffen hatte. Die außer den schon genannten, im 17. und 18. Jahrhundert noch entstandenen 25 Orpheusopern nach H. Riemanns Opernhandbuch hier aufzuzählen, wäre wohl nicht angebracht. Doch verdienen um der großen Namen willen oder aus kulturhistorischen Gründen die folgenden Daten Interesse: Wien erlebte zuerst 1660 *Gli amori di Orfeo*

¹³ Kunstdenkmäler von Niederbayern, Bd. XIV, Tafel XII.

¹⁴ Henkel, a. a. O., 114 f. und Abb. 64.

ed Euridice von Santinelli und dann drei weitere Vertonungen des Stoffes (Draghi 1683, Joh. Jos. Fux 1715, Wagenseil 1740) vor dem klassisch gewordenen Werk von Chr. Willib. Gluck, das er nach Calzabigis italienischem Textbuch 1762 für Wien komponierte (dann München 1773) und für Paris 1774 nach einem neuen Text von Moline umarbeitete und erweiterte; für Wien ist auch die letzte der Orpheus-Opern (von Fr. Aug. Kanne 1807) komponiert worden. Frankreich hat nur eine Orpheus-Oper hervorgebracht, das wohl nicht bedeutende Werk der Söhne des großen Lulli von 1690, ebenso England nur eine (J. Hill 1740), doch sah London 1770 eine Orpheus-Oper des seit 1762 dort wirkenden Joh. Christian Bach, des jüngsten Sohnes Joh. Sebastians¹⁵, und 1780 eine solche von Guglielmi, und Haydn hat während seines Aufenthaltes in London 1793–1794 die Komposition eines italienischen Orpheus-Textes begonnen, aber nicht vollendet. Der erste Deutsche, der einen Orpheus komponierte, war Reinhard Keiser (»Die verwandelte Leyer des Orpheus«, Braunschweig 1699, für Hamburg zweimal umgearbeitet 1702 und 1709), einer seiner dreizehn Nachfolger war König Friedrichs II. von Preußen Kapellmeister Karl Heinrich Graun (Orfeo Berlin 1752). Daß nach der Arbeit Kannes von 1807 keine Orpheus-Oper mehr komponiert worden ist, liegt wohl in erster Linie an dem Ruhme des Meisterwerkes Glucks, mit dem die Nachfahren in Wettbewerb zu treten sich scheuten. Doch wird zu der Abwendung von dem Stoff auch das Abklingen des Klassizismus und der Anbruch der Romantik mit ihrer Neigung zu ganz andersartigen Stoffen mitgewirkt haben. Der neue Klassizismus des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ist an Orpheus vorübergegangen. Erst in neuerer Zeit hat sich wieder ein Musiker an den Stoff herangewagt: Ernst Kronek nach einer Dichtung von Kokoschka 1926.

Wie das Altertum nach dem Zeugnis Lukians (de salt. 51), so hat auch die Neuzeit den Orpheus-Stoff für Ballette und Pantomimen besonders geeignet gefunden. Die meisten Orpheus-Opern – angefangen mit der Pariser Aufführung von Rossis Orfeo 1647 – waren mit Tänzen ausgestattet, und nach Schütz 1638 sind noch neun Orpheus-Ballette, -Pantomimen oder -Maskenspiele geschaffen worden, von denen sechs auf London (1705, 1707, 1717, 1741, 1792, 1805), zwei auf Wien (1760 und 1831) und nur eins auf Paris entfällt (1738). Ein so oft behandelter tragischer Stoff hat natürlich auch der Parodierung und Travestierung nicht entgehen können. Aber das allbekannte geniale Werk Jacques Offenbachs (Orphée aux enfers 1858) war weder das erste noch das einzige, sondern den Anfang machte die Operette »Orpheus der Zweite« Dittersdorfs in Wien 1787, und es folgte Le petit Orphée von Deshayes, im Paris der Revolution 1793, und ein gleich betitelter Stück eines Unbekannten, 1795 in Rouen aufgeführt. Im Februar 1813 wiederum amüsierte man sich in Wien über »Orpheus und Euridice oder So geht es im Olymp zu« von Meißl-Kauer, und nach Offenbach entstand noch »Orpheus im Dorfe« von Elmar-Conradin, 1867 in Wien aufgeführt.

Die große Mehrzahl der Orpheus-Opern hat, wie natürlich, die Liebes-

¹⁵ Oskar Bie, Die Oper, 1913, 74, behauptet, sie sei nur eine Erweiterung des Gluckschen Werkes durch Gassenhauer.

geschichte zum Gegenstand genommen; den Tod des Orpheus zum Titel hat – nach Landi 1619 – nur eine 1791 von einem Freiherrn von Droste-Hülshoff nach einem Text J. G. Jacobis komponierte, doch niemals aufgeführte Oper. Doch haben einige Opern – nach dem Vorgange Polizianos – auch die Katastrophe des Helden mit hineingenommen, so zum Beispiel Rossi 1647. Interessant ist – im Hinblick auf die Streitfrage des glücklichen oder unglücklichen Ausganges der Hadesfahrt in der antiken Sage – die Art und Weise, wie die modernen Bearbeiter das Unterweltsabenteuer haben ausgehen lassen: sie haben, obschon ihnen ja keine andere Überlieferung bekannt war als die vergilisch-ovidische mit dem tragischen Schluß, doch mehrfach der Handlung einen glücklichen Ausgang gegeben. Gleich Rinuccini hat das Verbot der Umkehr und also auch seine Über tretung weggelassen und seine Oper mit einem großen Freudenjubiläum beschlossen – begreiflich, da sie zur Verschönerung der königlichen Vermählungsfeier zu dienen hatte. Striggio hingegen, Monteverdis Librettist, hat zwar den tragischen Umschlag, findet aber einen versöhnenden Ausklang, indem er Orpheus Lethe trinken und mit Apollon zu den Sternen aufsteigen läßt: offenbar kennt er Hygin. Mit der Verstärkung des zerrissenen Orpheus schließt auch Landi, mit der der Lyra Rossi und Keiser. Ehtes 18. Jahrhundert ist die Wendung, die Glucks Librettist Calzabigi gefunden hat: die Einführung Amors als handelnde Person. Er ermutigt erst Orpheus zu dem Hadesabenteuer, und als dann, nach dem verhängnisvollen Rückblick – der, höchst bezeichnend, nicht durch Orpheus' Ungeduld, sondern durch die albernen Capricen der Rokokodame Euridice verursacht ist –, Orpheus sich töten will, da erscheint er als deus ex machina und führt Orpheus die Geliebte wieder zu, so daß das Ganze mit Trionfi Amore schließen kann: doch wiederum nicht unantik, da ja auch Plutarch – gleich dem Phaidros des platonischen Gastmahls – in der Orpheus-Eurydike-Geschichte die Moral gefunden hat, daß Eros der einzige Gott ist, dessen Befehl Hades sich fügt (Amatorius 17).

Auf dem Gebiete der bildenden Kunst wird planmäßiges Suchen aus dem reichen Arsenal der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts zahlreiche Werke, die den Orpheusstoff behandeln, zutage fördern können. Besonderer Beliebtheit hat sich auch damals wie in der Spätantike das Thema »Orpheus unter den Tieren« erfreut, zumal im Kreise der vorklassischen Niederländer, der Coninxloo, Hondcoeter, Saverij, des jungen Rubens und Brueghel. Es war der »Inbegriff des Einklangs zwischen Mensch, Tier und Natur, den dieses Geschlecht nach einem Jahrhundert anthropozentrischer Selbstherrlichkeit sehnsüchtig suchte«. So E. Kloss in seiner Monographie über Michael Willmann (1934), 72. Dessen zwischen 1670 und 1675 gemaltes Orpheusbild, im Schlosse zu Militsch befindlich, zeigt den mythischen Sänger mit seiner Harfe im Stile der Zeit in einem tiefen Walde sitzend, der an Ruisdael gemahnt, umgeben von allerlei Getier, um dessen Darstellung es dem Maler wohl nicht weniger zu tun gewesen ist als um den antiken Heros.

Um Goethes willen sei an die Orpheusbilder der Angelica Kauffmann erinnert. Das umfangreiche und prachtvoll ausgestattete Werk über sie von Lady

Victoria Manners und G. C. Williamson (London 1924) verzeichnet in der Liste ihrer Gemälde eine Eurydike im Besitz von Capt. Spencer Churchill, Northwick Park, S. 224 in der List of the chief engravings after A. K. eine Eurydike, Oval, Coloured, gestochen von Bartolozzi 1790. Ein farbiger Stich von Thomas Burke, veröffentlicht 1782, gibt ein Rundgemälde von Orpheus und Eurydike wieder. Auf diesem zieht Orpheus, ohne rückwärts zu blicken, Eurydike aus dem Dunkel empor zum Tageslicht, während ein Amor mit der Fackel voranleuchtet. Wirkungsvoll kontrastiert die weiße Kleidung und die Totenblässe der schemenhaft schwebenden Frau mit der kräftigen Bewegung und der gesunden Hautfarbe des Orpheus, dem freilich im übrigen nicht mehr wirkliche Männlichkeit eignet als den übrigen Männern oder Jünglingen Angelicas, von denen Goethe gesagt hat, daß sie eigentlich verkleidete Mädchen wären. Der voranleuchtende Amor – der, soviel ich sehe, hier zum erstenmal auf einer modernen Orpheus-Darstellung erscheint wie übrigens auf einigen antiken Vasen – legt die Vermutung sehr nahe, daß Angelica durch eine Aufführung von Glucks Oper zu ihrem Bilde inspiriert worden ist: Es wird Johann Christian Bachs Bearbeitung der Oper gewesen sein, die in London im Jahre 1770 über die Bühne ging; Angelica, die ja damals in London lebte, wird bei der Aufführung nicht gefehlt haben.

Ob vielleicht Goethe in Angelica Kauffmanns Hause in Rom den Stich Burkes gesehen hat? Oder etwa das Original, nach dem Bertolozzi 1790 seinen Stich fertigte? Gewiß ist, daß ihn die Figur des durch seine Kunst die Seelen bezwingenden, die wilden Triebe zähmenden, Ordnung und Kultur schaffenden Heros lebhaft ergriffen hat. Sie mag ihm am ehesten aus den Versen des Horaz in der *Ars poetica* 391 ff.

Silvestres 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

aufgegangen sein. Die nahe Zusammenstellung der beiden Heroen an dieser Horazstelle hat sie in Goethes Erinnerung zusammenfließen lassen, so daß er, wo er in den Sprüchen in Prosa (im Absatz Verschiedenes Einzelne über Kunst) den mythischen Musiker durch die belebenden Töne seiner Leier das harmonische Gefüge von Stadt und Staat um sich erschaffen läßt, ihn irrtümlich Orpheus statt Amphion nennt. Denn der Orpheus der Antike bewegt wohl auch mit seiner Musik die unbelebte Natur, fügt aber die Steine nicht zum Bau; das ist nur Amphions Sache.

Das gewaltige Motiv des Niederstieges des Heros, um durch die Macht seiner Töne die Unterweltsherren zu bezwingen und die tote Geliebte ins Licht emporzuholen, hat Goethe mächtig erregt, und lange Zeit hat er es zum Kernstück des zweiten Aktes von Faust II zu machen gedacht. Als ein neuer Orpheus sollte Faust in den Hades steigen, um die einmal schon heraufbeschworene, dann

aber ihm wieder entrissene Helena ins wirkliche Leben zu ziehen. Darum die Luftfahrt mit Homunculus und Mephistopheles ins nächtlich-zauberische Thessalien, der Ritt auf Chirons Rücken zur weisen Manto, die, den liebend, der Unmögliche begehrt, Faust mit den Worten begrüßt:

Tritt ein, Verwegner, sollst dich freuen;
Der dunkle Gang führt zu Persephoneien.
In des Olympus hohlem Fuß
Lauscht sie geheim verbotnem Gruß.
Hier hab ich einst den Orpheus eingeschwärzt;
Benutz es besser, frisch! Beherzt!

Hier sollte die Szenenfolge anschließen, die in der Peroration des Orpheus vor Proserpina gipfelte, »durch welche die bis zu Thränen gerührte Königin ihr Jawort erteilt und die Bittenden an die drey Richter verweist, in deren ehernes Gedächtniß sich alles einsenkt, was in dem Lethestrome zu ihren Füßen vorüberrollend zu verschwinden scheint«. (Zweiter Entwurf zur Ankündigung der Helena vom 17. December 1826; ähnlich noch das »Schema den 6. Febr. 1830«.) Über die Schwierigkeit der Ausführung dieser gewaltigen Szene hat sich Goethe zu Eckermann am 15. Januar 1827 geäußert: »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 Thränen davon gerührt wird! Dieses alles ist nicht leicht zu machen und hängt sehr viel vom Glück ab, ja fast ganz von der Stimmung und Kraft des Augenblicks.« Die Rede, die Orpheus bei Ovid hält und die Poliziano und Ronsard im Kern übernommen haben, hat Goethe offenbar nicht genügt. Aber die glückliche Stunde zur Ausführung ist nicht gekommen, und die Losbittungsszene ist durch das kaum begreifliche, ganz symbolhafte »biologische Mysterium« ersetzt worden, das für eine bessere Lösung der poetischen Aufgabe zu halten als die von Goethe lange geplante, aber nicht mehr zustande gebrachte großartige Szene des Faust-Orpheus vor Proserpina, man schon ein ganz rechtgläubiger Goethephilologe sein muß.

Als Goethe der Gedanke, die Szene vor Proserpina auszuführen, noch feststand, kurze Zeit nach dem Schema vom 6. Februar 1830, in dem es hieß »Geheimer Gang Medusenhaupt Proserpina verhüllt Manto ihre Schönheit rühmend Vortrag Zugeständniß«, hat er den Entwurf zu Cornelius' Orpheusbild in Händen gehabt. Eckermann berichtet darüber unterm 24. Februar 1830: »Nach Tisch zeigte Goethe mir den Umriss eines Bildes von Cornelius, den Orpheus vor Plutos Throne darstellend, um die Eurydice zu befreien. Das Bild erschien uns wohl überlegt und das Einzelne vortrefflich gemacht, doch wollte es nicht recht befriedigen und dem Gemüt kein rechtes Behagen geben. Vielleicht, dachten wir, bringt die Färbung eine größere Harmonie hinein; vielleicht auch wäre der folgende Moment günstiger gewesen, wo Orpheus über das Herz des Pluto bereits gesiegt hat und ihm die Eurydice zurückgegeben wird. Die Situation hätte sodann nicht mehr das Gespannte, Erwartungsvolle, vielmehr würde sie vollkommene Befriedigung gewähren.« Wir werden die Meinung, daß das Un-

befriedigende des Bildes an der Wahl des dargestellten Momentes liege, schwerlich teilen; aber auch die Erwartung, daß die Färbung eine größere Harmonie hineinbringen werde, wird nicht leicht ein Betrachter des Deckengemäldes im Göttersaal der Glyptothek in München, das doch wohl auf dem von Goethe gesehenen Riß beruht, erfüllt finden¹⁰). Daß das Bild des Knaben, der am Ende von Goethes »Novelle« mit seiner Flöte den ausgebrochenen Löwen friedlich hinter sich herführt, durch die Orpheussage eingegeben ist, hat Eckermann unterm 15. März 1831 mit vielem Recht und gewiß mit Billigung Goethes selbst ausgesprochen: »Und wie nun Orpheus durch eine solche Magie alle Tiere des Waldes zu sich heranzog, und in dem letzten griechischen Dichter (gemeint Longos, Daphnis und Chloe) ein junger Hirt mit seiner Flöte die Ziegen leitet, so daß sie auf verschiedene Melodien sich zerstreuen und versammeln, vor dem Feinde fliehen und ruhig hinweiden, so übt auch in Goethes Novelle die Musik auf den Löwen ihre Macht aus, indem das gewaltige Tier den Melodien der süßen Flöte nachgeht und überall folgt, wohin die Unschuld des Knaben ihn leiten will.« Wie gerade der Zug, daß die Musik des Orpheus die natürlichen Feindschaften besänftigt, Goethe lebendig und gegenwärtig war, zeigen auch die Verse des »Fiedlers« in der Walpurgisnacht:

Das haßt sich schwer, das Lumpenpack,
Und gäb sich gern das Restchen;
Es eint sie hier der Dudelsack,
Wie Orpheus' Leier die Bestjen.

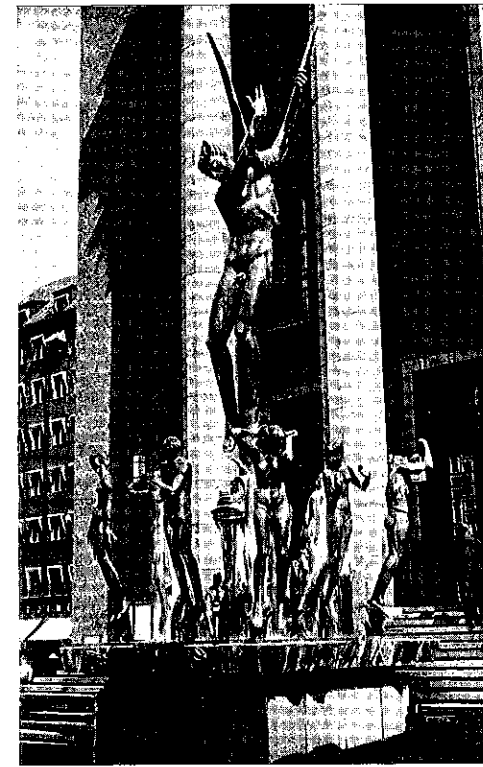
Aber nicht nur die Gestalt des Musikers Orpheus war Goethe lieb und vertraut, sondern auch die des tiefen Denkers und Erkunders göttlicher Geheimnisse, um den sich die Forschung der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ja so eifrig bemüht hat. So hat er die fünf Stansen ΔΑΙΜΩΝ, ΤΥΧΗ, ΕΡΩΣ, ΑΝΑΓΚΗ, ΕΛΠΙΣ, in denen er die Quintessenz seiner Erkenntnisse und Ahnungen über die letzten bewegenden Kräfte im großen wie im kleinen Kosmos ausgesprochen hat, unter den Titel »Urworte. Orphisch« gestellt und dies auch durchaus nicht nur in einem ungefähren Sinne gemeint: »Was nun von älteren und neueren orphischen Lehren überliefert worden, hat man hier zusammenzudrängen, poetisch kompendios, lakonisch vorzutragen gesucht. Diese wenigen Strophen enthalten viel Bedeutendes in einer Folge, die, wenn man sie erst kennt, dem Geiste die wichtigsten Betrachtungen erleichtert.« Gewiß werden Kenner der Orphik den Gehalt der fünf Stansen nicht als im strengen Sinne orphisch – soweit man von einem »strengen Sinn« bei einem so komplexen Begriffen reden kann – anerkennen können: daß sie sich in den Bahnen orphischer Denkweise und Begriffsbildung bewegen, darf doch nicht bestritten werden.

Um dieselbe Zeit, da Goethe die große Faust-Orpheus-Szene plante und Cornelius seinen Riß entwarf, hat Guillaume Despréaux seine Kantate Orphée komponiert (Paris 1828). Dreißig Jahre später ließ sich Franz Liszt durch die

¹⁰ Fr. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert, 1888, 79; Fr. Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, 1907, 104.



5. Orpheus-Brunnen von Carl Milles vor dem Konzerthaus in Stockholm 1936



Orpheus-Vase des Cabinet Durand in Paris zu seiner symphonischen Dichtung »Orpheus« inspirieren und hat sich im Vorwort dazu sehr fein und geistreich über den Gehalt der Orpheussage geäußert. Eine Privataufführung von Glucks Orpheus in Karlsruhe gab Anselm Feuerbach die Anregung zu seinem bekannten, in Rom gemalten und 1869 vollendeten Orpheusbilde (früher im Folkwangmuseum in Hagen, jetzt in Wien). Das attische Relief, von dem er doch die gute Replik der Villa Albani in Rom hätte sehen können, scheint Feuerbach nicht gekannt zu haben; wenigstens ist kein Einfluß desselben in seinem Gemälde zu spüren.

Aus unserer Zeit sei an Rainer Maria Rilkes Orpheus-Gedichte und die »Sonette an Orpheus« sowie an Anouilh's Drama »Eurydice« (1941) erinnert, das allerdings das antike Orpheus-Eurydike-Motiv in sehr freier und eigenwilliger Weise umgestaltet, ja es eigentlich auf den Kopf stellt; auch auf den Orpheusbrunnen von Carl Milles vor dem Konzerthaus in Stockholm sei hingewiesen¹⁷. Freilich hat dieses an sich künstlerisch bedeutende Monument, das Orpheus wie einen vom Rhythmus der eigenen Musik durchzuckten Primgeiger einer Tanz-

¹⁷ Abbildungen nach Postkarten.

kapelle zeigt, um den Männer und Frauen sich in ekstatischem Taumel drehen, kaum mehr als den Namen mit dem antiken Heros gemein, der niemals ein Erreger taumelnden Rausches, sondern immer ein Besänftiger, Friedebringer und Bezähmer alles Wilden und Ungeordneten gewesen ist¹⁸.

¹⁸ Über lyrische und burleske Behandlungen des Orpheus-Stoffes im spanischen Barock unterrichtet Camille Pitoulet, A propos d'un romance de Quevedo, Bulletin Hispanique VI/1904 (Korrekturnote nach freundlichem Hinweis von W. Kellermann).

Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube

Rubens' »Geißblattlaube« in der Münchener Pinakothek¹ scheint ohne Vergleich dazustehen, wenn wir die Komposition von der Bildnistradition aus betrachten (Abb. 1). Wir mögen ein Selbstbildnis, ein Gruppenbildnis oder schließlich ein Bildnis im Freien darin sehen: alle diese Kennzeichen vereinigt das Gemälde in sich und hebt sich doch aus jeder dieser Reihen neuartiger heraus, als meist ausgesprochen wird. Selbstbildnisse in ganzer Figur sind uns von früher her nur dort sicher bekannt, wo wie in Dürers »Rosenkranzfest«, in seiner »Marter der zehntausend Christen« und im »Allerheiligenbild« der Maler in der Assistenz einem Geschehen beiwohnt und sich als Autor vorstellt. In gleicher Rolle hat sich Jan Vermeyen auf den Kartons der Tunisteppe (1533 bis 1546) abgebildet², und ähnlich tritt Nikolaus Manuel Deutsch in seiner Totentanzfolge auf. Tobias Stimmers Zeichnung, auf der er vor der Staffelei seine Frau umarmt³, läßt sich anreihen. Diese Form der Bezeugung des Künstlertums durch Vorführung des Schaffenden hat eine beträchtliche Vorgeschichte und eine verzweigte Nachfolge, doch leuchtet unmittelbar ein, daß von ihr kein Weg zu der Rubensschen Darstellung führt, die nur den Privatmann neben seiner Gattin zeigt, dem der Malerstand nicht anzusehen ist. Sie hat den Charakter einer autobiographischen Aussage über ganz Persönliches. Für eine solche Selbstdarstellung in lebensgroßer Ganzfigur bedurfte es einer Stillage, wie sie nicht zuletzt unter Caravaggios Anteil um 1600 heraufgeführt worden war und die dem unbefangenen Freimut Raum bot, der dem großen Flamen eigen war. Ein früheres Beispiel dieser Art wüßte ich unter Selbstbildnissen nicht anzuführen⁴. Aber unter den Gruppenbildnissen bezeichnet die »Geißblattlaube« eine ebenso außergewöhnliche Wendung. Die förmlichere Ordnung, der sich sonst ein Paar fügen mußte, wird verlassen und eine freiere Gruppierung zieht ein. Noch nie war in der Bildniskunst so behagliches Anlehnen (Rubens) und so unbeküm-

¹ Nr. 782; zur Literatur vgl. Evers, H. G.: P. P. Rubens, München 1942, 487 Anm. 80. Oldenbourg, R.: P. P. Rubens ... hrsg. von W. v. Bode, München-Berlin 1922, 96: »Die Annahme von E. Michel und L. Burchard, das Gemälde sei später verstümmelt worden, hat viel für sich.«

² Hoogwerff, G. J.: De noordnederlandse Schilderkunst 4. Deel. 's Gravenhage 1941-42, 258 ff.

³ Burger-Beth-Schmitz: Handb. d. Kunstw. III 689, Abb. 211, Thoenes, F.: Tobias Stimmer Handzeichnungen. Freiburg 1936 (deutet die Frau als »Malerei«). - Auch das Selbstbildnis des Meisters von Frankfurt (de Vos?) im Antwerpener Schützenfest (vor 1493; Friedländer, M. J.: Altniederländ. Malerei VII, 143 Nr. 164) ließe sich in diesem Zusammenhang nennen.

⁴ Bei dem etwas jüngeren Pittäbild der sog. »Vier Philosophen« mit Justus Lipsius tritt Rubens mehr in die Assistenz beiseite, so daß man denken könnte, zu den drei sitzenden Philosophen wäre die Figur des Malers nachträglich hinzugefügt worden; über den nicht ohne Abänderungen vor sich gegangenen Entstehungsprozeß dieses Gruppenbildes vgl. Evers, H. G.: P. P. Rubens. München 1942, 484 Anm. 35.